„Der Geist des Romantischen im Denken und Schaffen Richard Wagners“

(I. Abschnitt)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Königl.
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Arthur Kießling

aus Darmstadt

Leipzig 1915
Im Xenien-Verlag

Eingereicht am 27. April 1914.
Genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Muncker.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Mai 1914.

Mit Genehmigung der philosophischen Fakultät, I. Sekt., erscheint hier als Dissertation nur der erste Abschnitt eines größeren Werkes, das der Fakultät vollständig zur Prüfung vorlag und gleichzeitig unter dem Titel „Richard Wagner und die Romantik" im Xenien-Verlag zu Leipzig zur Ausgabe kommt.

Meinen Großeltern.

VITA.

Verfasser, Arthur Kießling aus Darmstadt, ist geboren am 18. November 1891 zu Wiesbaden, als Sohn des Musiklehrers Heinrich Arthur Kießling und seiner Gemahlin Marie, geb. Jäger. Ostern 1898 bis Ostern 1901 besuchte er die Vorschule zu Wiesbaden und die Vorschule der Wöhlerschule zu Frankfurt a. M., dann das Lessing-Gymnasium zu Frankfurt a. M. und das Neue humanistische Gymnasium zu Darmstadt, wo er Ostern 1910 die Abiturientenprüfung ablegte. Seit Ostern 1910 widmete er sich vornehmlich dem Studium der Germanistik, Philosophie, Geschichte und Musikwissenschaft an den Universitäten München, Marburg und Bonn. In München waren seine Lehrer die Professoren und Dozenten: Bäumcker, v. Bissing, v. Heigel, Janssen (†), Külpe, Kuhn, v. d. Leyen, Marcks, Muncker, Otto, Paul, v. d. Pfordten, Rothenbücher, Schick, Schneider, Seitz, Simon, Unger, Wilhelm, Wells, Wölfflin; in Marburg: Bock, Cohen, Elster, Geldner, Jenner, Klebs, Thiele, Vogt, Wenk; in Bonn: v. Bezold, Bühler, Cardauns, Clemen, Dyroff, Elter, Enders, Jakobi, v. Kraus, Külpe, Kumpmann, Litzmann, Meißner, Schiedermaier, Schneider, Schulte, Störring, Wentscher, Wilcken, Wolff.

Allen diesen spreche ich meinen innigen Dank aus; besonderen Dank für meine geistige Entwicklung schulde ich aber den Herren Professoren Külpe und Unger, desgleichen Herrn Professor Muncker, der auch in liebenswürdigster Weise das Gedeihen meiner Arbeit förderte.

Die allgemeine Beschäftigung mit der Romantik und die liebevollere Stellung zur Romantik, die in den letzten Jahrzehnten die Züge des romantischen Zerrbildes geglättet hat, ließ ein neues wichtiges Problem auftauchen, das Problem des Romantischen in Kultur und Kunst, speziell das Problem des Romantischen im 19. Jahrhundert. Vor allem waren es die Franzosen, welche die romantischen Züge in der geistigen Entwicklung Deutschlands im 19. Jahrhundert erblickten: so die beiden in dieser Hinsicht wichtigsten, verschieden im Alter und Standpunkt: Baudelaire[1]) und Seillière[2]). Aber auch die deutschen Forscher blieben nicht zurück; Nietzsche und Schopenhauer[3]) wurden behandelt, und ebenso ist der starke romantische Einschlag in Richard Wagners Wesen und Kunst erkannt, sowie seine Beziehung zur deutschen Romantik immer wieder betont und untersucht worden.[4])

Diese Hinweise und Forschungen zerlegen sich am besten in drei Gruppen. Einmal handelt es sich — und das ist die Hauptgruppe — um literar- und musikhistorische Einzeluntersuchungen, welche die Eindrücke und Einflüsse feststellen, die von der Romantik aus auf Wanger ein- und nachwirken; E. T. A. Hoffmann, Adolf Wagner, Novalis, Tieck, Fouqué, wie die romantische Oper (Spohr, Marschner, Weber) sind in ihrer Beziehung auf Wagner betrachtet worden. Bei der anderen Gruppe dreht es sich mehr um geistesgeschichtliche Einzeluntersuchungen, die nur zum Teil das Hauptgewicht auf das Roman-

---

[1]) Charles Baudelaire, „L'Art romantique“, Paris 1869. [2]) E. Seillière, „Schopenhauer als romantischer Philosoph“, „Les mystiques du Neo-Romantisme“, Paris 1911, vor allem sein Hauptwerk „La philosophie de l'Impéralisme“, 4 Bde., 1903 ff. [3]) vor allem Joel; die übrige Literatur bei ihm angeführt S. 347 ff., 355—357; zu dem „Romantiker“ Schopenhauer vgl. vor allem Erwin Rohde an Nietzsche, 2. XII. 1868 (= Fr. Nietzsche, Gesammelte Briefe, 2. Band, Berlin [2] 1902, S. 102, herausg. von Elisabeth Förster-Nietzsche und Fritz Schöll); ferner Otto Crusius, „Erwin Rohde, ein biographischer Versuch“, Tübingen und Leipzig 1902, S. 18, Anm. 3. [4]) vgl. Anhang 2.

tische legen (Liebestod, Gesamtkunstwerk), meist aber mehr von einem allgemeinen Gesichtspunkt ausgehen und nur hier und dort, bald mehr bald weniger die Beziehungen zur Romantik und zum Romantischen erwähnen (Untersuchungen über das Volkstümliche und Nationale, über Politik und Religion). Eine dritte Gruppe endlich beschränkt sich auf Einzelbemerkungen und Einzelhinweise von allgemein geistesgeschichtlichem oder geistesvergleichendem Charakter. Richard M. Meyer[5]) und Oskar Walzel[6]) heben das Volkstümliche, Nationale und den Mythos hervor; Theobald Ziegler[7]) das Gefühlsmäßige, das Germanische und den Monismusgedanken in der Kunst; Kuno Fischer[8]) das Proteische, Joel[9]) das Märchen- und Traumhafte, das Nationale und den romantischen Monismus.

Alle drei Gruppen sind für uns von Bedeutung. Die erste Gruppe bringt uns Recht und Voraussetzung durch die Aufdeckung einer Fülle von Fäden zwischen Wagner und der romantischen Bewegung; die andere Gruppe hat uns Einzelprobleme teils schon vorweggenommen, teils, durch die Behandlung von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus, erleichtert. Hinweise auf Einzelmomente, auch Fingerzeige methodischer Art verdanken wir endlich der dritten Gruppe; sie zeigt den Weg, welchen diese Arbeit einschlagen soll:

Eindrücke und Einflüsse treten als Voraussetzungen in den Hintergrund; die Aufgabe konzentriert sich darauf, mit Hilfe einer komparativ-psychologischen Methode Qualität und Intensität des romantischen Geistes im Denken und Schaffen Richard Wagners zu umgrenzen und zu charakterisieren, bezw. in Vergleich zu setzen mit dem Geiste der vorausgehenden deutschen Romantik oder späterer Denker mit romantischem Einschlag (Schopenhauer und Nietzsche). Ein Kunstwerk verstehen, heißt auch den Geist verstehen, aus dem es geboren ist, heißt auch einmal ganz jenseits von Zeit und Geschichte die

---

[5]) Richard M. Meyer, „Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts“, S. 313 ff. [6]) Walzel 2/3, S. 127. [7]) Theobald Ziegler, „Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts“, 1910, S. 640. [8]) Kuno Fischer, „Geschichte der neueren Philosophie“, 2. Aufl., Band 6 (Schelling). [9]) Joel S. 360.

mannigfache Zusammensetzung und die individuellen wie allgemeinen Züge des Geistes, der in dem Haupte des Künstlers lebt, schafft und gestaltet, rein seiner Beschaffenheit nach erkennen.

Der erste und einzig größere Aufsatz einer solchen Betrachtungsweise ist der geistvolle, von französischem Standpunkt aus geschriebene Aufsatz von Charles Baudelaire: „Richard Wagner et Tannhauser à Paris“ aus dem Jahre 1860/61. Die Ansicht des französischen Dichters ist diese: „— — les poèmes de Wagner bien qu'ils révèlent un goût sincère et une parfaite intelligence de la beauté classique, participent aussi, dans une forte dose, de l'esprit romantique.“[10]) Wie er das Romantische dabei auffaßt, zeigt der Satz: „S'ils font rêver à la majesté de Sophocle et d'Eschyle, ils contraignent en même temps l'esprit à se souvenir des Mystères de l'époque la plus plastiquement catholique. Ils ressemblent à ces grandes visions que le moyen âge étalait sur les murs de ses églises ou tissait dans ses magnifiques tapisseries. Ils ont un aspect général décidément légendaire.“[11]) Es ist die romantische Seele in Wagner, die den Franzosen anzieht: „c'est de l'homme passioné, de l'homme de sentiment qu'il est ici question!“[12]) Der romantischen Seele im Denken und Schaffen Richard Wagners ist auch das Hauptinteresse dieser Untersuchung zugewandt.

Auch an dieser Stelle ist es mir eine angenehme Pflicht, allen denen, die das Zustandekommen dieser Untersuchung förderten, in erster Linie Herrn Prof. Dr. Muncker in München herzlichst zu danken.

Bonn, den 1. Juli 1914.

Durch den Ausbruch des Weltkrieges wurde die Veröffentlichung des Werkes hinausgeschoben. Daß diese jetzt zustande gekommen ist, verdanke ich neben dem gütigen Entgegenkommen des Verlages auch der Militärbehörde, die mir zu diesem Zwecke einen längeren Urlaub bereitwilligst erteilte.

Darmstadt, den 27. September 1915.

Dr. Arthur Kießling.

---

10) a. a. O. S. 225. 11) a. a. O. 12) a. a. O. S. 249.

Der Begriff des Romantischen ruht auf den empirischen Tatsachen der Geschichte; die Geschichte des romantischen Geistes ist so alt wie die Geschichte der Menschheit, wie die Geschichte der Kunst. Das „Volk der Romantik im Altertum“[1]) sind die Inder; auch in Griechenland lebte dieser Geist: Erwin Rohde, den Freund Nietzsches, hat man mit einem gewissen Recht als den „Entdecker des Romantischen im Griechentum“[2]) bezeichnet, und Plato[3]) ist es, den Richard M. Meyer für den „großen Romantiker der Antike“[4]) hält. Und von dem Griechentum aus läßt sich das Romantische verfolgen über die spanische Literatur, über Dante und die übrigen italienischen Dichter, über Shakespeare und seine Zeitgenossen, die ganze Neuzeit hindurch bis auf die heutige Erscheinung der sogenannten Neuromantik.

Diese Geschichte lehrt, daß der romantische Geist infolge seiner mannigfach zusammengesetzten Natur nicht immer und überall in gleicher Art aufgetreten ist, wir stoßen bei seiner historischen Bestimmung auf raum-zeitliche und individuelle Unterschiede. Bis zu einem gewissen Grade lassen sich diese Schwierigkeiten beseitigen, wenn wir von der allgemein anerkannten Tatsache ausgehen, daß das Romantische seinen „klassischen“ Ausdruck in der deutschen Romantik fand, und so unter dem Romantischen den Geist, d. h. die Richtung in der psychi-

---

[1]) Leopold v. Schröder, „Indiens Literatur u. Kultur“, Leipzig 1887, S. 7. [2]) Joel S. 71. [3]) vgl. M. Zurlinden, „Gedanken Platons in der deutschen Romantik“, Leipzig 1910. [4]) Richard M. Meyer, „Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts“, S. 314.

schen Gesamtveranlagung[5]) verstehen, wie sie zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland bei den sogenannten Romantikern im weitesten Sinne unter Ausscheidung aller individuellen Unterschiede[6]) sich äußerte. Und wie nun eine jede Kunst und jeder Geist einer Zeit lebendiger Persönlichkeitsausdruck ist, so haben wir uns zunächst einmal das imaginäre Bild dieser idealen romantischen Persönlichkeit in ihren Grundzügen vor Augen zu halten. Dieses Bild, das für die folgende Untersuchung durchaus keinen Vorzugs- oder gar wertenden Charakter hat, vielmehr lediglich als Vergleichsbild dienen soll, dieses Bild sei, auf den bekannten Werken über die Romantik beruhend, zur Einstellung des Lesers in schneller Kürze wie ein Lichtbild hingeworfen.

Die historische Voraussetzung für die Geburt des romantischen Menschen und die romantische Kunst zu Ende des 18. Jahrhunderts beruht auf einem wieder stärkeren Selbstbesinnen der nationalen Kunst über ihr eigenes Wesen. Nicht das 16. Jahrhundert, sondern erst die Zeit des Klassizismus brachte bekanntlich der Poesie in Deutschland die Renaissance, d. h. den Kampf des Apollinischen und Dionysischen, des Antiken und Modernen-Nationalen, den Kampf zwischen Gattung und Individuum, den Kampf zwischen Phidias und Shakespeare. Das antike Bildungsideal, das Bildungsideal der Humanität im Sinne der Bevorzugung der Allgemeinheit gewann zunächst die Oberhand; doch mit der Ich-Lehre Fichtes schlägt die Geburtsstunde des romantischen Menschen, denn das Individuum, in dessen Subjektivismus alles Geschehen entsteht und lebt, ist die notwendige Voraussetzung für den Romantiker, es ist der Boden, auf dem er ersteht.

Diese romantische Ich-Persönlichkeit ist eine Zweiseelennatur: Verstandes- und Gefühlsmensch zugleich, und dieser Dualismus

---

[5]) vgl. Fr. Gundolf, „Shakespeare und der deutsche Geist“, Berlin 1911, S. 325, und E. Havenstein, „Fr. Hardenbergs ästhetische Weltanschauung“, Berlin 1909, S. 23 ff.

[6]) Schön und knapp sind diese individuellen Unterschiede für Tieck, Fr. Schlegel, Novalis, (Schelling), Schleiermacher behandelt von Schier S. 46—58.

zieht sich in den verschiedensten Gestalten durch alle Zustände und Äußerungen der romantischen Psyche als Ideal — Wirklichkeit, Einsamkeit — Geselligkeit, Einheit — Vielheit, Leben — Tod, Gegenwart — Distanz, Helle — Dämmerung, Bewußtes — Unbewußtes. In antithetischer Schärfe ist dieser romantische Dualismus ausgeprägt, aber mitten inne steht der romantische Proteismus, der in rascher Beweglichkeit die leichtgefügte Seele des Romantikers zwischen diesen beiden Seiten hin- und herschwingen läßt; so ist dieses Proteische nichts anderes als in Aktion umgesetzter Dualismus, ein Pendeln zwischen Antithesen, ein Spielen und Fallen von einem Extrem in das andere. Hierauf beruht auch die romantische Ironie und die romantische Magie. Beim Überwiegen der Verstandesseite über die Gefühlsseite entsteht die romantische Ironie, d. h. das resignierte Bewußtsein von der Nichtigkeit aller romantischen Sehnsucht, das kritische Betrachten und das Spielen mit dem eigenen Ich, seinen Äußerungen und Erzeugnissen. Gewinnt aber der Gefühlsmensch oder überhaupt die psychische Seite des Menschen die Oberhand, so schwebt der Romantiker in magischem Idealismus, der ihn über alle Grenzen des eigenen Ich und der physischen Welt mit leichten Schwingen hinweghebt.

Wie in allen Doppelnaturen eine gewisse Sehnsucht lebt, so ist auch der romantische Mensch — und zwar in ganz besonderem Grade — Sehnsuchtsmensch. Die Sehnsucht ist die Grundkomponente seines Wesens, überall ist er sehnsüchtig, sogar bis in das abstrakte Denken; daher der romantische Drang in die Ferne, die Wanderlust, die romantische Freundschaft und Liebe. Und wie im Gefühle der Sehnsucht selbst etwas Unbestimmtes, Unendliches, Unbegrenztes liegt, so stellt sich ganz von selbst in dem romantischen Kopfe das sehnsüchtige Versenken in die unendliche Nacht, in das geheimnisvolle Dunkel der Erde, in die weite Tiefe der Waldeinsamkeit, in den unendlich fließenden Strom der Musik, in die Mysterien religiösen Versenkens, schließlich die Sehnsucht nach dem Absoluten überhaupt ein.

Daneben ist die romantische Sehnsucht aber auch ein Strebegefühl nach Einheit und Stütze. Die harmonisch ausgeglichene Persönlichkeit ist dem Romantiker das ideale Vorbild, das ihm

beim Herantreten an das Kulturleben und die Kulturprobleme vorschwebt, ist ihm das erwünschte Ziel, das er in seiner Lebens- und Persönlichkeitsgestaltung erstrebt, aber wegen seines zerklüfteten, antithesenreichen Charakters in der Wirklichkeit nie erreicht. Es ist die echt romantische Sehnsucht nach dem, was man selbst nicht hat und auch nie haben kann. Das bleibt dem romantischen Gefühle und Verstande natürlich nicht verborgen, er spürt die Hilflosigkeit seines Handelns, die Unmöglichkeit seines Strebens, die eitle Nichtigkeit seines Ringens nach Idealen und Zielen; je größer die Sehnsucht, desto größer auch die Enttäuschung. So endet die romantische Sehnsucht in der Negation, im romantischen Pessimismus.

Was dem Romantiker im Leben als ideales Ziel in unerreichten Weiten schwebt, das glaubt er in der Kunst und im Universum verwirklicht: die harmonische Vereinigung aller Gegensätze zu einem großen organischen Ganzen. So kommen wir zu dem wichtigen, aus romantischer Sehnsuchtsauffassung geborenen romantischen Monismus im Universum und in der Kunst. Aus diesem Boden erwächst die Betrachtung des Universums als eines einheitlichen Gesamtorganismus, das romantische Naturgefühl und der romantische Gedanke des Gesamtkunstwerkes mit seinem Bestreben nach Vereinigung aller Künste und das Streben nach Hineinziehen von Nationalem und Volkstümlichen, Mythologie, Religion und Ethos in diesen Gesamtrahmen, eine universale Auffassung der Kunst und eine künstlerisch-ästhetische Auffassung des Universums; in seiner letzten Konsequenz aber eine Utopie als Welt- und Kunstanschauung.

I.

Romantische Grundbegriffe und Grundanschauungen.[1])

1. Romantischer Individualismus.

Die Urtathandlung, in der Fichte das Ich setzt, bedeutet nicht nur den Schöpfungsakt des Fichteschen Systems, sondern auch des romantischen Menschen. Die Ich-Lehre, wie sie von Fichte und Schleiermacher mehr auf ethischem, von Friedrich Schlegel mehr auf ästhetischem Gebiet vertreten wird, ist die Grundlage[2]) für das Verständnis des romantischen Menschen und der romantischen Kunst. Das eigentliche Wesen des Romantisierens ist Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Momentes, der individuellen Situation[3]), und der romantische Mensch selbst ist ausgeprägter Individualist. Von diesem Ich der Romantiker mit seinem erkenntnistheoretisch-idealistischen Charakter führt eine gerade Straße zu dem Übermenschen Nietzsches, zu E. Seillières Philosophie des Imperialismus[4]), und eine wichtige Zwischenstation Grundlage.

---

[1]) Auf die Entwicklung des romantischen Geistes bei Wagner, die in einem Schlußabschnitt zusammenfassend behandelt wird, ist auch schon vorher an wichtigen Stellen eingegangen; an anderen Stellen ist sie leicht aus den Zitaten zu ersehen, da die 10 Bände der Gesammelten Schriften und Dichtungen zeitlich geordnet sind:

I = Pariser Zeit (1839—42)	VII—VIII = ungefähr 1859—70
II = Dresdner Jahre (1842—49)	IX = 1871—73
III—VI = ungefähr 1849—59)	X = 1874—83

[2]) vgl. Hettner 38 ff., Huch I 119 ff., Walzel[2] 9 ff., 34 ff., Enders 355 ff. [3]) Nov. Fr. 1268.

[4]) vgl. Eugen Kretzer, „Imperialismus und Romantik", Berlin 1909.

ist der „Eigner" Max Stirners und der Individualismus Wagners, der um das Jahr 1850 in der griechisch-antiken Periode[5]) seine Grundlegung fand.

Individualismus. „Der Mensch", heißt es im „Kunstwerk der Zukunft", „wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der inneren Naturnotwendigkeit ist, nicht die Unterordnung unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht notwendige, sondern willkürliche Macht. Dann wird aber der Mensch auch wirklich erst Mensch sein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existiert." [6]) Klingt es nicht deutlich an Fr. Schlegels Auffassung an, daß jeder Mensch nicht um der Gattung willen vorhanden ist, sondern als Zweck an sich, wenn Wagner zürnend fragt, woher der Aberglaube stamme, „daß der Mensch nur als Werkzeug jener gebietenden abstrakten Mächte Wert und Geltung habe, nicht an sich und als Mensch?" [7]) So wendet sich Wagner, der wie Fr. Schlegel [8]) die Individualität als das Ursprüngliche und Ewige im Menschen erkannt hat, voll Abscheu von den Menschen der Gegenwart weg. Wir modernen Menschen sind Sklavenmenschen und haben nur den einzigen Trost des Wissens, daß wir eben alle Sklaven sind.[9]) Die Mechanisierung und lieblose Zerrissenheit der modernen Zivilisation hat den Menschen seines Ich-Wertes beraubt. Das beklagt Wagner[10]) wie die Romantik [11]): „Tiefer kann der Mensch nun nicht sinken." [12])

Als Ideal schwebt Wagner vor der griechische Mensch, d. h. der starke und schöne Mensch,[13]) dem die Stärke durch die Revolution, die Schönheit durch die Kunst verliehen werden soll.[14]) Kann man hier vielleicht einen Augenblick an die

---

[5]) wie bei Fr. Schlegel! [6]) W. W. III, 44. [7]) W. W. III, 31. [8]) Minor II, 296 (60. Idee). [9]) W. W. III, 27. [10]) W. W. III, 58; X, 246, Zeile 24 ff.; IV, 75; X, 259 usw.

[11]) vgl. vor allem die charakteristische Stelle in der Europa I, 35, Zeile 9—23. [12]) a. a. O. [13]) W. W. III, 27. [14]) W. W. III, 32.

Individualitätsidee des Klassizismus (plastische Mensch!) denken, so geschieht die Begründung nun ganz im Geiste des Romantischen durch eine Theorie der Liebe. Der starke und schöne Mensch ist Wagners Ziel, denn „nur starke Menschen kennen die Liebe, nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst. Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äußern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demut und Furcht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist Mitleid und Nachsicht; nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag." [15]) Einzig in der Liebe ruht aber auch für Wagner die Möglichkeit des gegenseitigen Verstehens zweier großer Individualitäten, indem nämlich für ihn das Geheimnis der Individualität weniger darin liegt, was wir sind, als vielmehr, wie wir die Dinge anschauen. Will nun das eine Individuum das andere verstehen, so muß es mit dessen Augen sehen; dies gelingt aber nur der Liebe! [16]) So zeigt sich schon hier der romantische Charakter des Wagnerschen Individuums: Idealismus, Einfühlung und Liebe!

Nur durch die höchste Liebeskraft gelangt aber auch nach Wagner das Individuum zur wahren Freiheit, d. h. zur Freiheit des Individuums, denn diese Freiheit des Individuums ist keine andere als die allen Menschen gemeinschaftliche.[17]) Damit ist das wichtige Verhältnis von Individuum und Gattung angeschnitten und in der Richtung auf das romantische Denken hin gelöst: Individuum und Gattung sind Wechselbegriffe. Im Individuum spiegelt sich wie in einer Monade die Gesamtheit,[18]) und die Gesamtheit ihrerseits ist wiederum notwendig zur Bestimmung der Individualität und ist dabei selbst eine organische Einheit, ein Individuum.[19]) So wird sich nach Wagner die Macht der Individualität „nie geltender machen als in der

Individuum und Gemeinschaft.

---

[15]) W. W. III, 34. [16]) W. W. V, 197. [17]) W. W. III, 218.

[18]) vgl. Novalis, „Jeder Mensch ist eine kleine Gesellschaft" (Fr. 862); „Ein vollkommener Mensch ist ein kleines Volk" (Fr. 859).

[19]) Dilthey, S. 314; Joach. S. 84; S. 168 ff.

freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen f r e i e n Entschlüssen zu bestimmen vermag".[20]) Das Individuum als Gemeinschaft, die Gemeinschaft als Individuum, das ist nach Form wie Inhalt romantisch gedacht. —

Geselligkeit.

Romantisch ist auch ein gewisser Zug zur Geselligkeit, deren Notwendigkeit für sein Wesen der Romantiker sehr wohl fühlt, obwohl er seiner Veranlagung nach meist durchaus kein ζῶον πολιτικὸν ist. Friedrich Schlegel[21]) erscheint als „eine unendlich gesellige und in der Freundschaft unersättliche Bestie"[22]), und der Salon[23]), in dem das höchste Gebot lautet: Gemeinschaft soll sein! ist das Königreich des Romantikers, denn hier kann er symphilosophieren, synschreien, symfaulenzen, synexistieren, und hier kommt auch das Individuum zu seinem vollen Recht und zu seiner vollen Entfaltung. So waren auch für Wagner Freunde[24]) ein inneres Bedürfnis, und einen Kreis Gleichgesinnter hat er immer gerne um sich versammelt gesehen; „einzig an diejenigen kann [der Künstler] sich ... halten, die, in ihrer Sympathie für ihn überhaupt .... in selbstschöpferischer Freiwilligkeit die Fülle von ermöglichenden Bedingungen ihm ersetzen, die seinem Kunstwerke von der Wirklichkeit versagt sind."[25]) Und doch erging es Wagner ähnlich wie Fr. Schlegel, der mit seinem fast leidenschaftlichen Hang zur Geselligkeit immer isoliert lebte.[26])

Individualismus in der Kunst.

Wie zeigt sich nun aber der Individualismus in der Wagnerschen Kunst? „Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout se qú'il y a de plus caché dans le coeur de l'homme."[27]) Es ist das „individuelle" Moment in der Wagnerschen Musik (in dem beschränkten Sinn natürlich, in dem man bei der Musik überhaupt davon reden

---

[20]) W. W. III, 165. [21]) vgl. Enders S. 130, 142, 343; Schier S. 42 ff. [22]) Fr. Schlegel an Caroline (Dez. 1798). [23]) vgl. Joel S. 6 f, 8 ff. [24]) über Freundschaft vgl. bei Wagner W. W. IV, 230 ff. [25]) W. W. IV, 243. [26]) Caroline an A. W. Schlegel (7. V. 1801); vgl. auch Luc. S. 45, Zeile 12/13. [27]) Baudelaire a. a. O. S. 250.

kann), was der feinfühlende Franzose hier meint, wie es sich etwa in dem individuell-charakteristischen Gepräge der einzelnen musikalischen Motive zeigt (z. B. Holländer-, Lohengrin-, Meistersinger-, Siegfried-, Parsifal-Motiv). Und dieser Zug ins „Individuelle" oder sagen wir lieber ins Besondere ist eine Erscheinung, die wir wohl auf den starken visuellen Einschlag von Wagners Psyche zurückzuführen haben.[28]) Auch im Wagnerschen Prosastil zeigt sich dieses Moment des Individuellen. Nicht nur, daß gewöhnlich die Ich-Form angewandt wird, sondern auch dort, wo diese fehlt, weist der Stil auf eine starke und selbstbewußte Persönlichkeit hin. Die in den Wagnerschen Dramen vorkommenden Charaktere sind ebenfalls durch und durch individuell; und in dieser individualisierenden Behandlung liegt der Reiz der Wagnerschen Figuren. Gestalten wie Hans Sachs, Wotan, Evchen, Siegfried usw. sind von blühendem individuellem Leben erfüllt und gehören zu den schönsten Charakterbildern in den Dramen der Weltliteratur. Man könnte vielleicht gerade hier an Shakespeare denken. Shakespeare, der „zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch kein Dichter vor ihm es vermocht hatte",[29]) Shakespeare arbeitet mehr impressionistisch und mehr in schwarz-weiß, d. h. zeichnerisch, weswegen ihn Wagner auch einmal in einem Gespräch als den genialsten Improvisator der Weltliteratur bezeichnete. Wagners Charaktere dagegen haben mehr Farbe und Wärme, wofür natürlich die Verbindung mit der Musik der Hauptgrund ist. Die Musik aber ist die romantisierende Kunst. Wagners Charaktertechnik ist malerisch, musikalisch, mit einem Wort — romantisch.

Noch oft werden wir im folgenden auf den Individualitätsgedanken zurückzukommen haben; in Religion[30]), Ethik[31]) und Mythos[32]), in Metaphysik[33]) und Ästhetik[34]), überall steht im Hintergrund: der Individualitätsgedanke der Romantik.

---

[28]) vgl. Karl Groos (Ilse Netto und Marie Groos), „Die Sinnesdaten im Ring des Nibelungen", Arch. f. ges. Psychologie XXII (1912), S. 412/3. [29]) W. W. IV, 11/12; [30]) S. 55; [31]) S. 62; [32]) S. 83/4; S. 95; [33]) S. 85; [34]) S. 118.

Romantischer Dualismus.

Die romantische Individualität ist eine Zweiseelennatur; dies gilt auch für Wagner. Es ist nicht unwichtig für sein Wesen und seine Entwicklung, daß er im gelobten Lande der Romantik[35]), im Lande der Thüringer und Sachsen, zur Welt kam und aufwuchs (Leipzig, Dresden). Neben den Schwaben sind vor allem die Bewohner dieser Gegenden mit der ihnen eigenen Verbindung von Verstand und Sentimentalität, nüchternem Erwerbssinn und tiefer Religiosität, wissenschaftlichem Scharfsinn und künstlerischer Kontemplationsfähigkeit, echter Gemütlichkeit und geistiger Lebendigkeit die geborenen Romantiker in Deutschland.[36]) Wenn Helmina von Chézy in Friedrich Schlegels Wesen die entschiedensten Gegensätze fand,[37]) wenn von Ritter, von Steffens und den meisten anderen Romantikern dasselbe berichtet wird, so stimmt dies bis zu einem gewissen Grade auch für Wagner, seine Persönlichkeit und seine Kunst.

Stark kontrastierende Gestalten bevorzugt Wagner in seinen Dramen: Elsa — Ortrud; Hans Sachs — Beckmesser; Parsifal — Kundry usw. Derselbe kontrastierende Zug zeigt sich innerhalb der Szenen[38]); aber auch in ihrem Aufbau zueinander: im Lohengrin der feierlich-pomphaft ausgehende erste Akt und die folgende düstere, nächtliche Racheszene; im Tannhäuser das wütend-wilde Bacchanal und das ernst-friedliche Wartburgtal mit seinem heiligen Pilgergesang; in den Meistersingern der tolle Johanniszauber und die folgende elegische Wahnszene Hans Sachsens; im Parsifal der todeswunde Amfortas und dann Klingsors Zauberschloß und die Blumenmädchenszene. Und so schrieb auch Wagner in seinem Leben auf den „Tristan" die „Meistersinger", auf die Tragödie das Lustspiel.

In Antithesen, im triadischen Rhythmus d e n k t auch der Romantiker; auf der sogenannten dialektischen, d. h. antithetischen Methode baut sich die romantische Philosophie auf, und mit

---

35) vgl. Joel S. 359 ff. 36) vgl. Oskar Weise, „Die deutschen Volksstämme und Landschaften", ³1907 S. 71 ff., S. 122 f.

37) Helmina von Chézy, „Unvergessenes", Leipzig 1858, I, 261.

38) Allerdings ist hier gerade Wagner ein Meister in der Überbrückung zweier Gegensätze; vgl. an M. W., Paris, 29. Okt. 1859.

diesem antithetischen Momente ist auch Wagners Prosastil stark durchsetzt. „Der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden!“ [39]) „Goethe zum Dichter gewordener Physiker — Schiller zum Dichter gewordener Metaphysiker.“ [40]) „Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen.“ [41]) Solch ein antithetisch zugespitzter aphoristischer Gedanke könnte ebensogut von einem der deutschen Romantiker gedacht und ausgesprochen worden sein.[42])

Dieser romantische Dualismus, der uns schon in dem Verhältnis von Einsamkeit — Geselligkeit begegnete,[43]) der bei der Gegenstellung von realer Welt und Welt des Wunders,[44]) bei Ironie und Magie,[45]) beim Naturgefühl (Berührung — Distanz),[46]) in der Ästhetik (Bewußtes — Unbewußtes),[47]) seine wichtige Wolle spielt, dieser Dualismus ist zunächst bedeutsam für das Verhältnis zwischen Gefühl und Verstandestätigkeit und ihrem Wechsel.

Primat des Gefühls.

Zwar sind der Persönlichkeit des Romantikers beide Tätigkeiten in gleicher Stärke angeboren, aber eine zugleich angeborene Neigung drängt ihn nach der Seite des Gefühlsmäßigen,[48]) des Sentimentalen, nach dem, was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht. Insofern können wir von einem Primat des Gefühls reden. Novalis sucht das Verhältnis dahin zu bestimmen, daß Fühlen sich zum Denken verhält wie Sein zum Darstellen[49]), und Wagner faßt es ganz ähnlich: „Der Verstand sagt uns: so ist es, erst, wenn uns das Gefühl gesagt hat: so muß es sein.“ [50])

Wagners Gefühlsleben war schon von Natur aus stark ausgebildet; beim jungen Wagner[51]) äußerte es sich ähnlich wie bei E. T. A. Hoffmann[52]) in einem fast krankhaft-sensiblen Reagieren auf die Musik. Durch Erlebnis, Lektüre und Umgang trat noch eine Steigerung ein. Wie ein Ritt ins romantische

---

[39]) W. W. III, 27. [40]) W. W.[1] XII, 281. [41]) W. W. III, 42.

[42]) vgl. Joel S. 112 ff.; [43]) S. 18; [44]) S. 45 ff.; [45]) S. 24 ff.; [46]) S. 93 ff.; [47]) S. 110 ff. [48]) vgl. Huch I, 97; Walzel[1] S. 8; 2/3 S. 4 f. [49]) Nov. Fr. 549. [50]) W. W. IV, 78. [51]) M. L. I, 40. [52]) Hoffm. I, 293.

Land erscheinen Wagner selbst[53]) eine Zeitlang seine Reisen nach Prag, nach dem lieben romantischen gotischen Prag, wie es der Romantiker Zacharias Werner nennt. Dort war es, wo der jugendliche Wagner bei einem Besuch der Mutter (1826) die Schriften jenes seltsam-genialen Königsbergers[54]) kennen lernte, der ihn für einige Jahre in einen Zustand eigenartig exzentrischer Gefühls- und Phantasie-Mystik versetzte,[55]) einen Zustand, der während der Leipziger Zeit (Ende 1827 bis Anfang 1833) im Verkehr des jungen Richard mit seinem Oheim, dem Romantiker Adolf Wagner[56]), eher gefördert als gehemmt wurde.

Enthusiasmus. Die höchste Steigerung des Gefühls ist für den Romantiker der Enthusiasmus, der sich ihm als die Grundlage von Kunst und Wissenschaft darstellt, und ohne den ihm das Leben wertlos erscheint.[57]) Dieser Enthusiasmus ist der Zustand, der den Romantiker erfaßt im Angesicht der heiligen Natur, im Schaffen oder Nacherleben eines Kunstwerkes. E. T. A. Hoffmann hat ihn geschildert an seinem Ritter Glück: „Sein Gesicht glühte; bald zogen sich die Augenbraunen zusammen, und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltsam losbrechen, bald schwamm das Auge in Tränen tiefer Wehmut. Zuweilen sang er, wenn beide Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer angenehmen Tenorstimme; dann wußte er auf ganz besondere Weise mit der Stimme den dumpfen Ton der angeschlagenen Pauke nachzuahmen.“[58]) Auch Wagner kennt diesen Zustand der stärksten Selbstentäußerung, „wenn ich allein bin, und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu gibt, die Begeisterung in göttlichen Tränen durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge sich ergießt.“[59]) — Und auch darin ist Wagner ganz Romantiker, daß er nach eigenem Geständnis die „Exaltation“ als den „normalen Zu-

---

[53]) M. L. I, 25. [54]) M. L. I, 26. [55]) W. W. I, 10; M. L. I, 26. [56]) vgl. über ihn Anhang 2.

[57]) vgl. Walzel $^2/_3$ S. 21. [58]) Hoffm. I, 31. [59]) W. W. I 180.

stand“ seiner Natur ansieht; „in der Tat fühle ich mich nur wohl, wenn ich (außer mir) bin: dann bin ich ganz bei mir. . . .“ [60])

Das sind für den Romantiker göttliche Augenblicke höchster Wonne; im allgemeinen aber jagen sich, gemäß seiner Natur, Verstand und Gefühl in beständigem Wechsel.[61]) Novalis fiel gleich mühelos von einem Extrem ins andere, ebenso Friedrich Schlegel [62]), und bei Tieck [63]) wechselte bis in sein Alter Sinn für Scherz mit tiefster Schwermut und Trübsinn. Es ist dasselbe, wenn Wagner von Nietzsche gerne als Schauspieler bezeichnet wird. Einmal ist es diese leichtschwingende Beweglichkeit zwischen Gefühls- und Verstandesseite, die für einen Geist wie Wagner so charakteristisch ist, und im Hinblick auf die er selbst bemerkte, daß wollüstig, freudiges Selbstgefühl und hastiger Genuß fortwährend bei ihm mit tiefster Niedergeschlagenheit wechsele; zum andern ist es das starke proteusartige Einfühlungsvermögen, das Wagner ermöglichte, in die verschiedenartigsten Situationen und die disparatesten Charaktere sich mit lebendiger Stärke hineinzuversetzen. In demselben Sinne spricht Novalis von der Leichtigkeit der romantischen Seele, die, wie uns der Traum lehre, in jedes Objekt einzudringen und sich in jedes sogleich zu verwandeln vermag.[64]) Und hat man nicht auch von Tieck, der wandelbarer wie Proteus oder ein Chamäleon war, gesagt, er habe den besten Schauspieler seiner Zeit geben können? Proteismus.

Der romantische Proteismus führt uns tief in die Wagnersche Ästhetik. Das Drama ist für Wagner :Gefühlswerdung des Verstandes,[65]) und er bestimmt es dann genauer in der berühmten Stelle: „Wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und

---

[60]) An R. (25. Jan. 1854). [61]) vgl. Joel S. 124 ff., S. 151 ff.
[62]) vgl. auch Luc. S. 69, Zeile 13 ff. v. u. und S. 48, Zeile 10 v. u.
[63]) vgl. Köpke, „Ludwig Tieck“, II, S. 170, Leipzig 1855.
[64]) Nov. Fr. 640. [65]) W. W. IV, 78; vgl. auch W. W. IV, 76.

Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein." [66]) Auf der Vereinigung von Gefühls- und Verstandesmensch ruht das Wagnersche Gesamtkunstwerk, nach der theoretischen Überlegung seines Schöpfers wenigstens. So ist es das romantische Prinzip vom proteischen Wechsel zwischen Gefühl und Verstand, das in den Grundgedanken der Wagnerschen Ästhetik und Kunstanschauung hineinspielt. —

2. Ironie und Magie.

Romantische Ironie.

Die romantische Ironie [1]) baut sich einerseits auf dem romantischen Individualismus und seiner erkenntnistheoretisch-idealistischen Auffassung (Solipsismus) auf; die andere Komponente bildet Fichtes intellektuelle Anschauung. Auf dieser Grundlage ruht die romantische Theorie der Ironie als einer Lehre von der Spaltung und Selbstbeobachtung des Ich, als der Fähigkeit und des Bewußtseins, aus jedem Zustande des Gefühles, der Phantasie, der Illusion, sei er auch noch so tief und so kompliziert, mit einem Schlage verstandesmäßig sich emporschwingen zu können. Es ist ein ewiges Spielen, ein ewiges Gehenlassen und Haschen des eigenen Ich, das der Romantiker gegenüber seiner Persönlichkeit, vor allem gegenüber seinem Schaffen und dem Produkt seines Schaffens anwendet.[2]) Da nun das Kunstwerk einmal das Produkt des Ich ist und zum anderen eine reale Welt und Wirklichkeit, ein Nicht-Ich, darstellt, so macht es dem Romantiker die größte Freude, in tollem Wechsel und wildem Durcheinander mit seinem Kunstwerk und dessen Gestalten, mit diesem Ich und Nicht-Ich zu spielen, erfüllt von dem Bewußtsein, jeden Augenblick mit der kalten Faust des Verstandes eingreifen und die Illusion zerstören zu können. Diese beiden Formen oder Seiten der Ironie, das tolle Spielen mit dem eigenen Ich und den

---

[66]) W. W. III, 66.

[1]) Hettner S. 63 ff.; Huch I, 283 ff.; Walzel 2/3, 29 ff.; Haym 257 ff.; Enders 352 ff., 359 ff.; F. Brüggemann, „Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment", Jena 1909. [2]) Minor II, 198.

Figuren seiner eigenen Phantasie, und schließlich die Freude an einer verstandesmäßigen Illusionszerstörung, fanden natürlich ihren fruchtbarsten Boden im Drama; und so begann denn mit Tiecks „Hanswurst als Emigrant" (1795) die Reihe jener romantisch-ironischen Literaturkomödien.

Wagners „Eine Kapitulation".

Ein später Nachzügler dieser Gattung ist Wagners „Eine Kapitulation, Lustspiel in antiker Manier". Zwar nur eine Gelegenheitsschöpfung, ist sie für unser Problem doch außerordentlich wertvoll, da sie ein überraschend helles Licht auch auf diese Seite des Verfassers wirft. „Bereits während des Beginnes der Belagerung von Paris durch die deutschen Heere (schreibt Wagner in der Einleitung) gegen das Ende des Jahres 1870, erfuhr ich davon, daß der Witz deutscher Theaterstückschreiber sich der Ausbeutung der Verlegenheiten unserer Feinde für die Volksbühne zuwendete. Ich konnte hierin ... so wenig etwas Anstößiges finden, daß ich sogar die Hoffnung schöpfte, es werde endlich einmal guten Köpfen gelingen, in der volkstümlichen Behandlung solcher Gegenstände sich originell zu erweisen.[3]) ..." Da aber nichts Tüchtiges zustande kam, entwarf Wagner selbst in einer gutgelaunten Stunde ein solches Stück und übergab es einem damals bei ihm sich aufhaltenden jungen Musiker zur Komposition. Die Musik, die „à la Offenbach" gehalten sein sollte, wurde allerdings nicht hinzukomponiert, da ein größeres Berliner Vorstadttheater das anonym angebotene Stück ablehnte. So zeigt sich schon in der Entstehungsgeschichte die satirische Absicht der romantischen Komödie; in dem Werke selbst sind vier Punkte für das romantische Problem von Wichtigkeit.

Entstehung.

Aristophanes.

„Lustspiel in antiker Manier" nennt Wagner sein Stück und weist damit selbst auf die gleiche Autorität hin, die die Romantiker in diesem Punkte anerkannten — auf Aristophanes, den ersten Vertreter der romantischen Ironie und Täuschung in der Komödie.

Illusionszerstörung.

Ein Hauptmittel der romantischen Ironie (besonders im Drama) ist die Illusionszerstörung. Wagner bedient sich ihrer

[3]) W. W. IX, 3.

durch die gleichzeitige Verwendung des Altars der Republik als Souffleurkastens und versetzt damit den Zuschauer immer wieder aus der Illusion in die reale Wirklichkeit des Theaterraumes. Ferner tritt sie charakteristisch in dem Moment ein, als der Ballon Gambettas in das Publikum getrieben wird.[4])

Gambetta:

„Alles voll! Kopf an Kopf! Aber keine Feinde! — Nein! Nichts wie Freunde! — Alles jubelt uns zu! — Ha! jetzt erkenn' ich alles! Unsre Alliierten!

Chor: Wie? Garibaldi schon vor Paris? —

Gambetta: „Nichts da, Garibaldi! Ganz Europa hat interveniert und drängt sich freudig zu uns heran!" — . . .

Chor: Und die Deutschen?

Gambetta: „Friedlich sitzen sie mitten darunter: sie haben kapituliert und sind selig, wieder in unsere Theater gehen zu können!" —

Gambetta, der inzwischen wieder zur Bühne fliegt, der Bühne zugewendet und den Franzosen auf ihre Frage antwortend: „Ha! Ich sehe nichts, wie lauter Komödianten!" —

Wem fielen gerade bei diesem Beispiel nicht die romantischen Stellen in Tiecks „Der gestiefelte Kater" ein, in denen Publikum und Schauspieler reden? Ob nun Wagner diesen romantischen Kunstgriff von Tieck oder direkt von Aristophanes hat, was wahrscheinlicher ist, ist für unsere Arbeit belanglos.

Romantische Satire.

Eine weitere Eigenschaft und Stärke dieser romantischen Komödien bildet die satirische Behandlung von Zeitströmungen und Zeiterscheinungen, so wie sie Aristophanes in seinen Werken und für seine Zeit gibt; und in Tiecks Stücken werden z. B. nicht weniger die Aufklärung, wie die Werke Kotzebues und Ifflands mitgenommen. Auch Wagners „Kapitulation" ist durch und durch satirisch, und zwar nicht allein auf künstlerische, sondern auch auf politische Persönlichkeiten und Zustände gerichtet. Das hohle Pathos Viktor Hugos wird schon gleich zu Beginn des Stückes verspottet:[5])

---

4) W. W. IX, 27/8. 5) W. W. IX, 5/6.

Viktor Hugo kommt schweißtriefend aus dem Souffleurkasten gekrochen und beginnt emphatisch:

„Ha! endlich atm' ich dich, du Luft der heil'gen Stadt!
Paris, oh mein Paris, das mich so nötig hat!
Ich komme, ja, ich kam, und bin schon wirklich da,
Beschreiben werd' ich bald, wie das von mir geschah! —

Mein Gott! — ich rede in Alexandrinern! Wie kommt mir der klassische Rückfall an, da ich doch ganz von Romantik erfüllt bin?" Er berichtet dann noch genauer, wie er unter den Preußen hinweg durch sein Genie nach Paris gekommen ist. „Dieu! soll das ein Roman werden!"

Und später, als man ihn für einen Spion hält, ruft er laut seinen Mitbürgern zu: „Kennt ihr dies ungeheure Haupt nicht besser? — Diese Stirn? — Den Titan? — Den Prometheus? Der entsetzliche Romane schrieb, während ihr in Seichtigkeit verdarbt?" [6]) —

Nicht besser ergeht es Offenbach mit seiner seichten und leicht einschmeichelnden Musik, dem „internationalsten Individuum der Welt" [7]); die vorsichtige, sehr sensible Regierung und das leichtsinnige und leichtlebige französische Volk, der effektliebende Theaterdirektor und der großtuerische und prahlerische Gambetta, sie alle werden in gleicher Weise von der Geißel der Satire und des Spottes getroffen.

Auch theoretisch hat sich Wagner über diese wichtige, von den Romantikern so viel gebrachte Kunstform der Satire und Ironie geäußert. In seiner Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde" heißt es darüber: „Die einzige für unsere Öffentlichkeit verständliche und deshalb irgendwie wirksame Form des Heiteren ist, sobald in ihr ein wirklicher Gehalt sich kundgeben soll, nur die Ironie. Sie greift das Naturwidrige unserer öffentlichen Zustände bei der Form an und ist hierin wirksam, weil die Form, als das sinnlich unmittelbar Wahrnehmbare, das Einleuchtendste und jedem Verständlichste ist, während der Inhalt dieser Form eben das Unbegriffene ist, in welchem wir

---

[6]) W. W. IX, 10. [7]) W. W. IX, 35.

unbewußt befangen sind, und aus dem wir unwillkürlich immer wieder zur Äußerung in jener von uns selbst verspotteten Form gedrängt werden.“ [8]) Wie Wagner gehen auch die Romantiker mit ihrer Ironie und ihrem Witz zumeist auf die Form.

Proteisches Spiel

Das tolle Spielen mit den Figuren der eigenen Phantasie, die Freude am bunten Wirrwarr ist die andere Form der romantischen Ironie. Man braucht nur wieder an die oben angeführte Gambetta-Stelle sich zu erinnern mit ihrer ironischen Verdrehung des ganzen Sachverhaltes. Am charakteristischsten aber für dieses proteische Spiel der Phantasie ist der Schluß.

Offenbach, der bei seinem Auftreten die Situation sofort erfaßt, ruft mit lauter Stimme: „Changez!“ Die Ratten verwandeln sich in Damen vom Ballet; alles ist in größter Freude und rangiert sich zum Kontertanz; der Chor der Nationalgarde mit den Damen vom Ballet, die Turkos machen allerhand groteske Purzelbäume usw. Offenbach bläst immer auf der Trompete und ruft mit lauter Stimme die Kommandoworte zum Tanz: Chaîne des Dames! — Chassé croisé! — En avant deux! — während Viktor Hugo begeistert in Versen phantasiert, die Simon eifrig aufschreibt. Gambetta, auf dem Pantheon sitzend, betrachtet alles durch sein Opernglas und singt durch das Sprachrohr die Refrains mit dem Chor — aber immer etwas im Takte nachbleibend; Jules Favre hält fortwährend eine feurige Rede; doch Offenbach kommandiert in diesem Tumult in aller Gemütsruhe weiter: Chaîne anglaise! — Galopp! — Aus dem Souffleurkasten kriechen während des Schlußtanzes immer mehr Attachés der verschiedenen europäischen und außereuropäischen Gesandschaften herauf; dann folgen die Intendanten der großen deutschen Hoftheater; sie tanzen mit den Mädchen in ungeschickter Weise und werden vom Chor darüber persifliert — Refrain und Ballet. — Zum Schluß verklärt sich Viktor Hugo in bengalischem Feuer.[9]) —

Die Ironie in der Persönlichkeit Wagners.

Daß nun diese hier auftretende romantische Ironie keine spontan bei Wagner sich äußernde Erscheinung ist, dafür haben

---

[8]) W. W. IV, 287. [9]) W. W. IX 36—41.

wir noch andere Zeugnisse. In einem Briefe an Mathilde Wesendonk schreibt er: „Dieses wunderbar witzige Lächeln im Shakespeare! Diese göttliche Weltverachtung! – Es ist wirklich das Höchste, wozu ein Mensch aus dem Elend sich aufschwingen kann: Das Genie kann es nicht weiter bringen — nur der Heilige! Der braucht allerdings keinen Witz mehr!"[10]) Es ist nichts anderes als die romantische Ironie, wie sie Wagner in etwas engerem Sinne als „heitere Selbstironisierung"[11]) auch bei Jean Paul hervorhebt. Im allerhöchsten Grade hat Wagner diese Ironie im Leben besessen und unabläßig im Gespräch geübt.[12]) Auch seine theoretische Betätigung gibt davon Zeugnis; es ist stets und immer ein inneres Bedürfnis für Wagner gewesen, über sein inneres Schaffen, über seine eigenen Werke theoretisch nachzudenken, zu reflektieren, und diesem romantisch-ironischen Zug verdanken wir denn auch seine vielen theoretischen Kunstschriften; nur trägt diese ironische Selbstbespiegelung bei ihm mehr ernsthaften und weniger spielerischen oder heiteren Charakter, wie dies so oft bei den Romantikern der Fall ist.

Gewissermaßen das Gegenstück zu der romantischen Ironie ist die romantische Magie. War die Ironie das verstandesmäßige Emporheben über das Ich und sein Schaffen, so haben wir in der romantischen Magie die souveräne Macht des Psychischen (meist des Gefühles) über das Physische, d. h. die Erscheinungswelt überhaupt. Im Anschluß an Fichte und Hemsterhuis wurde diese Lehre besonders charakteristisch ausgebildet in Novalis' „magischem Idealismus".[13]) Genährt wurde diese romantische Magie einmal durch das stark ausgeprägte romantische Gefühls- und Phantasieleben, zum andern durch eine Reihe schnell hintereinander folgender wichtiger naturwissenschaftlicher Entdeckungen, besonders auf dem psychologischen und physiologischen Gebiete. So wurden Zustände wie Schlaf

Romantische Magie.

[10]) An M. W. S. 153. [11]) W. W. IX, 333.

[12]) Mitteilung von Herrn Prof. Muncker.

[13]) Haym S. 359 ff.; vgl. auch H. Simon, „Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis", Heidelberg 1906; W. Olshausen, „Friedrich von Hardenbergs Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit", Diss., Leipzig 1905.

und Traum, Hallunzinationen und Ekstase, Suggestion und Hypnose, Tollheit und Wahnsinn, Somnambulismus und Gespensterglauben zu Lieblingsthemen[14]) für Tieck, Achim von Arnim, Schubert, E. T. A. Hoffmann, Kerner und andere!

Naturanlage Wagners.

Wenn wir nun an das stark ausgeprägte Gefühls- und Phantasieleben Wagners denken, das sich in seiner Jugend so intensiv äußerte in der Angst vor leblosen Gegenständen, in der Furcht allein zu schlafen[15]), in dem geheimnisvollen Grauen vor Violintönen[16]), so haben wir einen Faden, den wir hier anknüpfen können. Das süße, geheimnisschwere Schaudern bei der Lektüre der „Phantasiestücke" übte einen starken Reiz auf die lebhafte Phantasie Wagners aus; Hoffmann wurde zu einem seiner Lieblingsschriftsteller. Auch sonst wissen wir aus Wagners Leben, daß er gerne bei gedämpftem Licht arbeitete, daß im Halbschlafe, im Zustande des Halbbewußtseins sein Geist gerne weiterschuf,[17]) und so kam sich Wagner, wenn er so eine Partitur nach der anderen vor sich niederlegte, um sie selbst nur wieder aufzuschlagen, selbst bisweilen vor wie ein Nachtwandler, der von seinem Tun kein Bewußtsein hat. Dieser magische Schimmer der Wagnerschen Persönlichkeit leuchtet auch durch seine Anschauungen und Werke.

Musik u. Magie.

Die Musik führt uns, nach romantischer Auffassung, in das Reich der Magie. „In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen." [18]) Ebenso hat auch Wagner das Magische in der Musik gefühlt, allerdings mit der ebenfalls wieder romantischen Verschiebung in der Auffassung, die die Magie durch den „Romantiker" Schopenhauer erfahren hatte.[19]) In der Musik „spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mitteilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem

[14]) vgl. Huch II, S. 224 ff. [15]) M. L. I, 20. [16]) vgl. S. 21. [17]) vgl. S. 47. [18]) Hoffm. I, 48. [19]) vgl. dazu S. 90/91.

Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen ... und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt."[20])

Noch weiter geht Wackenroder: „Die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion"[21]); aber auch hier bleibt Wagner nicht zurück: „Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich Beethoven. ... In langen zusammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchteilen, wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Silben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element, und das Maß der Fügung dieser Elemente unbegrenzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte."[22])

Am stärksten wirken magische Kräfte in der Liebe,[23]) denn „Liebe ist der Grund der Möglichkeit der Magie; die Liebe wirkt magisch."[24]) Ein besonders häufiger Fall dieser Kraft ist das Sehen des Gatten im Traume. Bei Wagner tritt dieser romantische Zug zunächst einmal in der „Walküre" auf. Sieglinde fühlt es, daß sie den schon sah, den sie heut zum ersten Male erschaut; kann man hier auch noch daran denken, daß beide Zwillingsgeschwister sind, so klingt das Magische schon bei Siegmund an, wenn ihn ein Minnetraum gemahnt: Liebe u. Magie.

„In heißem Sehnen
Sah ich dich schon!"[25])

Charakteristischer aber tritt diese magische Liebeskraft schon vorher im „Lohengrin" hervor. Von Talramund des Bruder-

---

[20]) W. W. IX, 71. [21]) Wackenroder (Minor) S. 93. [22]) W. W. III, 91/2. [23]) vgl. Schier S. 148 ff. [24]) Nov. Fr. 1717. [25]) W. W. VI, 18/9.

mordes bezichtigt, ist Elsa in höchster Bedrängnis; in einem tiefen Schlafe hat sie ein Traumbild:

„In lichter Waffen Scheine
Ein Ritter nahte da,
So tugendlicher Reine
Ich keinen noch ersah.
Ein golden Horn zur Hüften,
Gelehnet auf sein Schwert,
So trat er aus den Lüften
Zu mir, der Recke wert.“ [26])

So sieht Elsa den Ritter im Traume, aber sogleich weiß sie sicher und ist fest davon überzeugt: dieser Ritter ist kein imaginäres Traumbild, dieser Ritter lebt wirklich, und nicht allein das: dieser Ritter muß mir helfen. Und als sie nun in höchster Not vor dem Gottesgericht steht, da ruft sie die bebenden, aber überzeugten Worte:

„Laß mich ihn sehn, — Wie ich ihn sah;
Wie ich ihn sah, — Sei er mir nah!“ [27])

Und Lohengrin erscheint, und genau so, wie sie ihn im Traume erblickt hatte. — Hier ist einmal das Sehen des Gatten im Traume verwertet, zum andern in dem Ausrufe Elsas eine echte romantische Wirkung der Liebe in die Ferne, eine Bestimmung des Physischen durch das Psychische.

Auch Hoffmann kommt auf diese Erscheinung einmal genauer zu sprechen und seine Ausführungen klingen fast wie ein Kommentar zu Wagner: „Am merkwürdigsten ist es, daß wir oft im Traume auffahren. Das ganze Traumbild ist in den schwarzen Abgrund versunken, und im neuen von jenem ganz unabhängigen Traum tritt uns mit voller Kraft des Lebens ein Bild entgegen, das uns in ferne Gegenden versetzt und plötzlich scheinbar uns ganz fremd gewordene Personen, an die wir seit Jahren nicht mehr dachten, uns entgegenführt. Ja, noch mehr! Oft schauen wir eben auf die Weise ganz fremde

---

[26]) W. W. II, 70; nebenbei bemerkt, erinnert die Stelle an Uhland, z. B. „Er ruft in bittrem Harme — Auf seinen Stab gelehnt“.

[27]) W. W. II, 73.

unbekannte Personen, die wir vielleicht Jahre nachher erst kennen lernen. . . . Wie, wenn dies plötzliche Hineinspringen fremder Bilder in unsere Ideenreiche, die uns gleich mit besonderer Kraft zu ergreifen pflegen, eben durch ein fremdes psychisches Prinzip veranlaßt würde? Wie, wenn es dem fremden Geiste unter gewissen Umständen möglich wäre, den magnetischen Rapport auch ohne Vorbereitung so herbeizuführen, daß wir uns willenlos ihm fügen müßten?" [28])

Am stärksten und zugleich am frühesten ist dieses romantische Mittel bei Wagner in seinem „Fliegenden Holländer" benutzt. Senta und Erik haben sich gegenseitig versprochen, aber schon oft ist in Sentas Innerem das fabelhafte Bild des Holländers aufgetaucht, der durch die Meere irrend das erlösende Weib sucht, und sie liebt ihn, noch ehe sie es weiß! Nun träumt Erik, seine Geliebte sei mit dem fliegenden Holländer aufs Meer entflohen; er erzählt Senta diesen beunruhigenden Traum. Senta setzt sich erschöpft in den Lehnstuhl nieder; bei dem Beginne von Eriks Erzählung versinkt sie wie in „magnetischen Schlaf", so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls. Gespannt folgt sie den Worten Eriks, bisweilen sie krankhaft unterbrechend: „Der Andre? — — der düstre Blick! — —Und ich? — — Er hub mich auf — — Und dann? — —" Schließlich, schnell erwachend, in höchster Verzückung:

„Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehn!
Mit ihm muß ich zugrunde gehn!" [29])

Einen Augenblick versinkt sie in stummes Sinnen, singt leise, aber tief ergriffen den Schluß der Ballade, da geht die Türe auf: Daland und der fliegende Holländer treten ein.[30])

„Was oft Liebe genannt wird, ist nur eine eigene Art von Magnetismus" [31]), lautet ein Romantikerfragment; in Wag-

---

[28]) Hoffm. III, 155. [29]) W. W. I, 277.

[30]) Eine etwas gezwungene Interpretation wäre es, wollte man das Erscheinen Siegfrieds in der Gibichungenhalle (W. W. VI, 190) durch magische Einwirkung erklären.

[31]) Minor II, 262 (Athen. Fr. 340).

ners „Fliegendem Holländer" erreichen die magischen Kräfte der Liebe ihren Höhepunkt in dem „magnetischen Schlafe" Sentas („magnetischer Rapport" bei Hoffmann), durch welchen das Erscheinen des Holländers herbeigeführt und die Spannung gelöst wird. Zum Vergleich sei auf die Hoffmannsche Novelle „Der Magnetiseur" verwiesen, bei der nicht nur die magisch-magnetischen Kräfte der Liebe ebenfalls besonders stark hervortreten, sondern sich auch gewisse — wenn auch äußerliche — Ähnlichkeiten in der Handlung vorfinden, deren Motiv hier übrigens zweimal verwertet wird.

Auch Isoldens Liebestod läßt sich, wenn auch der rein physiologischen Erklärung nichts im Wege steht, von diesem Standpunkte aus betrachten, und diese Betrachtungsweise wird wohl vorzuziehen sein. Denn der romantische Zauber, der über diesem Liebesgedicht liegt, läßt eher an Novalis denken, der der Geliebten nachsterben will, und an seinen Glauben vom Sterben-Können allein durch den Willen. Die magnetische Kraft der Liebe ist es, durch die Isolde sich allmählich dem Zustande des Geliebten annähert und hinüberdämmert in die Welt des Unbewußten. —

3. Sehnsucht und Liebe.

Grundlage. Die Seele des Romantikers ist wie ein Schmetterling, der sehnsuchtsvoll in proteischem Drang von Blüte zu Blüte flattert. Alle Romantiker sind Sehnsuchtsmenschen; die Sehnsucht ist der Grundtrieb ihres leichtbeweglichen Ich. Nicht das Streben nach etwas Bestimmtem, Umgrenztem ist das Ziel dieser Sehnsucht; die romantische Sehnsucht ist der „Trieb nach etwas völlig Unbekanntem, das sich bloß durch ein Bedürfnis, durch ein Mißbehagen, durch eine Leere, die Ausfüllung sucht, und nicht andeutet, woher? — offenbart", so definiert der romantische Philosoph[1]), der romantische Dichter aber ruft begeistert nach der Sehnsucht, dieser ewigen Jugend, die ewig währt,

[1]) Fichte, „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre", 1794, S. 303; Ausgabe von 1802, S. 300.

weil sie ewig nicht erfüllt wird. Wandern, Erkenntnis- und Gestaltungstrieb, Liebe, Tod, Nacht, Musik sind die Altäre dieser romantischen Sehnsucht; das Höchste aber ist die Liebe. Auf ihrem Altar blüht die blaue Blume, die ewige Sehnsucht, das Symbol der Romantik.

Wanderer sind die Romantiker; alle romantischen Helden wandern[2]): Tiecks Sternbald, Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen, Hoffmanns Bruder Medardus usw. Goethe, „der Wanderer", ist der Lieblingsdichter und „Wilhelm Meister" das Lieblingsbuch. Meist wandern sie, weil Wilhelm Meister wandert, aber wie könnte er ihnen zum Vorbild dienen, wenn sie in ihm nicht eine tiefe Wesensgleichheit fänden? Sehnsüchtig betrachtet schon das romantische Kind die Gartenhecke, der romantische Knabe die Berge. Dahinter liegt vielleicht das Wunderreich der Träume, das Reich des Glückes! Kaum ist er erwachsen, so treibt es ihn in die Ferne. „Ohne Rast, ohne Ruh" wie den fliegenden Holländer. Und ohne Rast und ohne Ruhe ist auch Wagners unstetes, unruhiges Leben dahingegangen — ein Romantikerleben! Oft gezwungen durch ein wütendes Schicksal, aber ebensooft durch den romantischen Trieb innerer Unruhe und Sehnsucht[3]), meist aber durch beides zugleich. „Wanderer heißt mich die Welt: weit wandert ich schon, auf der Erde Rücken rührt' ich mich viel",[4]) und erst nach langen Jahren hat Wagner die Ruhe kennen gelernt, „dort, wo mein Wähnen Frieden fand". Wandern.

So liegt auch in Wagners Helden der Trieb in die Ferne, auch sie sind Wanderer: der fliegende Holländer, Tannhäuser, Siegfried, der Wanderer, Parsifal. Die Poesie des Wanderns haben uns die Romantiker geschenkt, und Eichendorff ist der Poeta laureatus. Mag auch Siegfrieds Wanderlied durch ein ähnliches bei Fouqué angeregt worden sein,[5]) Eichendorffs frischer Atem und kecke Wanderlust weht uns entgegen, wenn Jung-Siegfried anstimmt:

---

[2]) vgl. Huch I, 126 ff. [3]) z. B. die Wanderjahre nach dem Mathilde-Wesendonk-Ereignis. [4]) W. W. VI, 100. [5]) vgl. die Arbeit von Panzer und Koch, S. 133.

Aus dem Wald fort
in die Welt ziehn:
nimmer kehr' ich zurück.
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater bist du nicht,
in der Ferne bin ich heim;
dein Herd ist nicht mein Haus,
meine Decke ist nicht dein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Flut schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
flieg' ich von hier,
flute davon,
wie der Wind übern Wald
weh' ich dahin —
dich, Mime, nie wieder zu sehn!

Erkenntnis und Gestaltungstrieb.

Die Romantik kennt ein sinnig-schönes Märchen. Es war einmal ein junger, wunderlicher Mensch, den trieb die Sehnsucht in die Welt. Die Geheimnisse der Natur wollte er enthüllen, den Schleier der Isis heben. Und wirklich offenbarte sich ihm der tiefe Sinn des Lebens: lautjubelnd sank er in die Arme seiner Geliebten. Sehnsucht in die Ferne, Sehnsucht nach Erkenntnis, Sehnsucht nach dem Weibe ist in wunderbarer Weise bei den Romantikern vermischt,[6]) schon in der frühesten Genesis der Romantik. „Diese Sehnsucht, diese Liebe gestattet dem Menschen ins Absolute und Ewige hinüberzugreifen," schreibt Fr. Schlegel seinem Bruder bereits am 17. Mai 1792. Und ebenso Wagner. „Wie ... der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe."[7]) Die Liebe erklärt ihm alles. „Alles Verständnis kommt uns nur durch die Liebe."[8]) „Erkenntnis durch die Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — All-

---

[6]) vgl. Walzel $^{2}/_{3}$ S. 19 ff. [7]) W. W. III, 69. [8]) W. W. IV 32.

fähigkeit."[9]) „Nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst."[10]) „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe."[11]) Und aus dieser Musik, aus dieser „erlösenden Kunst", aus diesem Geist der Liebe und Sehnsucht vollzieht sich die Geburt der Tragödie.[12]) Die Liebe ist also als schöpferischer Gestaltungstrieb; der platonische Erosgedanke bei den Romantikern und bei Wagner![13])

Die romantische Liebe und ihr Verlauf.

Liebe ist Sehnsucht nach dem Weibe.[14]) Und wer hat die Sehnsucht nach dem Weibe tiefer gedacht und empfunden, gesungen und gelehrt als die Romantiker, diese „Ewig-Weiblichen"? „Die Liebe hat von jeher Romane gespielt, oder die Kunst zu lieben ist immer romantisch gewesen."[15]) „Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses."[16]) Und nach diesem Mittelpunkt streben alle Romantiker; die Liebe ist der Lebenshauch des romantischen Daseins. Die romantische Liebe ist Sehnsuchtsliebe, d. h. Distanzliebe; daher die romantische Vorliebe für Liebesschmerzen und unglückliche Liebe. Haben die Liebenden sich gefunden, so erlischt meist für den Romantiker das weitere Interesse an ihrem Schicksal.[17]) Diese romantische Liebe zerfällt gewöhnlich in zwei Phasen: einmal die Periode unbestimmten, gegenstandslosen Sehnens; zum andern der Moment des Bekanntwerdens und des Strebens nach Vereinigung.[18])

Gegenstandslose Liebe.

Die erste Phase, die gegenstandslose Liebe, die charakterisiert ist durch eine allgemeine Stimmung der Sehnsucht nach dem Weiblichen überhaupt, hat auch Wagner in seinem Innersten tief erlebt. Als den armen Musiker in Paris das Gefühl der Heimatlosigkeit, die Sehnsucht nach der Heimat überkommt, da findet diese Sehnsucht ihren Ausdruck in der Sehnsucht des fliegenden Holländers nach dem Weibe, dessen Züge ihm in keiner sicheren Gestalt entgegentraten, das ihm nur wie das weibliche Element überhaupt vorschwebte.[19]) Und ebenso teilt Wagner aus der Lohengrinzeit mit: „Ich war mir jetzt meiner

---

[9]) W. W. III, 69. [10]) W. W. III, 34. [11]) W. W. IV, 264. [12]) vgl. S. 108 ff. [13]) vgl. Zurlinden S. 175 ff. [14]) vgl. Schier S. 133 ff.; Huch I, 253 ff.; Joel S. 8 ff. [15]) Nov. Fr. 584. [16]) Nov. Fr. 580. [17]) vgl. Schier S. 124. [18]) vgl. Schier S. 82 ff. [19]) W. W. IV, 268.

vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch . . . bewußt geworden. . . . Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib: das Weib, nach dem sich der fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog."[20]) —

Diese erste Phase erhält noch ein besonders charakteristisches Gepräge durch die magischen Kräfte[21]), die durch die Liebessehnsucht hervorgerufen werden, und die besonders dann auftreten, wenn die unbestimmte, gegenstandslose Liebessehnsucht bestimmtere Formen annimmt durch die Liebe vom Hörensagen oder durch die Liebe zu einem wirklichen oder vorgestellten Bilde.[22]) Wagners „Fliegender Holländer"[23]) und „Lohengrin"[24]), „Walküre"[25]) und „Meistersinger"[26]) sind deutliche Beispiele dieser romantischen Liebesauffassung.

Liebe auf den ersten Blick.

Begegnen sich nun die Liebenden im Leben, so trägt ihr Bekanntwerden den Charakter eines Wiedersehens nach langer Trennung; wir haben die romantische Liebe auf den ersten Blick[27]), deren Stärke und Energie sich aus dem vorausgehenden Sehnsuchtszauber der magischen Kräfte erklärt. Wagners „Fliegender Holländer"[28]) und „Lohengrin"[29]), „Tristan"[30]) und „Meistersinger"[31]), „Walküre"[32]) und „Siegfried"[33])

---

[20]) W. W. IV, 294/5; [21]) S. 31 ff. [22]) vgl. Schier S. 84 ff. [23]) Senta: W. W. I, 269, Zeile 10 ff.; 271/2; 276/77; 290, Zeile 30/1: Holländer: W. W. I, 279, Zeile 20/1. [24]) W. W. II, 70, Zeile 10 ff.; 73, Zeile 8/9. [25]) W. W. VI 18, Zeile 12 ff.; 19, Zeile 17 ff. und 21 ff. [26]) W. W. VII, 155, Zeile 17 ff. [27]) vgl. Schier, S. 85. [28]) Senta: W. W. I, 277, Zeile 35/6; Holländer: W. W. I, 279, Zeile 20 ff. [29]) W. W. II, 74, Zeile 34; 75, Zeile 1 ff. [30]) W. W. VII, 26, Zeile 31 ff. [31]) W. W. VII, 155. [32]) W. W. VI 18, Zeile 12 ff.; 19, Zeile 17 ff. und 21 ff. [33]) W. W. VI, 167, Zeile 27 ff.; 173, Zeile 30/1.

zeigen uns deutlich diese Erscheinung der romantischen Liebe auf den ersten Blick.

Besondere Beachtung verdient die romantische Liebesauffassung in Wagners „Tristan und Isolde". Nach der Wagnerschen Auffassung vom ästhetischen Wunder als dem Mittel, dessen sich der Verstand bedient, um eine Erscheinung dem Gefühle zu übermitteln[34]), kann man den Liebestrank auffassen als eine Verdeutlichung dieser romantischen Liebe mit ihren magischen Kräften und ihrer Liebe auf den ersten Blick; die gegenstandslose Liebe kommt hier allerdings nicht in Frage. Was ferner diesem Lied der Liebe einen so tief romantischen Charakter verleiht, ist die einzigartige Darstellung der Sehnsuchts- oder Distanzliebe: alle Arten der Sehnsucht, alle Schmerzen der Trennung, alle Strebegefühle nach Vereinigung durchläuft die hoffnungslose Liebe dieses todgeweihten Paares, bis sie ihren Abschluß in der Erlösung und Vereinigung im Tode findet. Die romantische Liebe im „Tristan".

Dieser Liebestod aber ist das Höchste, was die romantische Liebessehnsucht kennt, durch die Verbindung von Liebe und Tod. Wie die Liebe, so ist ja auch der Tod für den Romantiker das romantisierende Prinzip des Lebens,[35]) und so lagert eine leichte Todessehnsucht, im Sinne einer gesteigerten Nachtsehnsucht, über dem romantischen Kreis der Gedanken und Menschen. Diese Todessehnsucht erhebt sich zu schwellendem Fortissimo in der Sehnsucht nach der Liebes-Todesnacht. Sie ist das letzte Ziel romantischen Sehnens, und die Stufen dahin sind für den Romantiker immer die gleichen: Abkehr von dem kalten Tag und Versenken in die unendliche Nacht, Verbindung von Nacht und Liebe, Sehnsucht nach der ewigen Nacht und endliche Erlösung im Liebestode. Novalis' „Hymnen an die Nacht"[36]) und Friedrich Schlegels „Lucinde"[37]) hat man in Beziehung zu Wagners „Tristan" gesetzt. Während von den Nachthymnen zweifellos ein starker Einfluß auf den späteren Liebestod.

[34]) W. W. IV, 81 ff. [35]) Nov. Fr. 1768. [36]) vgl. die in der Literaturübersicht angeführten Schriften. [37]) Lucinde S. 100 ff.; vgl. die Arbeit von Leonhardt, a. a. O.

Tondichter übergegangen ist, kann man m. E. mit Schlegels Werk nur eine — für uns allerdings nicht unwichtige — Parallelität entdecken, die auf gleichen Voraussetzungen beruht. Im übrigen ließe sich noch eine Reihe von Gedanken- und Stimmungsähnlichkeiten zwischen Wagner und den andern Romantikern anführen.[38])

Erlebnis und Dichtung.

Das romantische Kunstwerk ruht auf dem romantischen Erlebnis. In ihrer innersten Tiefe war die romantische Seele Wagners in jenen Jahren erschüttert worden durch Liebessehnsucht und Liebestod; nur allmählich sollte er Frieden finden im Schaffen an seinem hohen Liede der Sehnsucht und in edler Seelenfreundschaft zu seinem guten Engel, jenem schönsten Künstlerverhältnis edelster Entsagung und Reinheit, für das ein Romantikerwort eigens geschrieben zu sein scheint: „Das Bedürfnis einer Mitteilung an eine feingebildete Seele ist für mich so dringend, so wohltätig, so natürlich.“ [39]) Das Sehnen nach dem Weib und die Erlösung durch die liebende Reinheit des Weibes, die für den Ideengehalt der Wagnerschen Dramen von so großer Wichtigkeit sind, sind hier von dem Schöpfer selbst in wunderbarer Weise erlebt worden. Schon vorher in der öden Einsamkeit zu Beginn der vierziger Jahre hatte Wagner diese Tristanstimmung erlebt, aber ganz allgemein und erweitert auf seine Stellung zu Wirklichkeit und Welt. „Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder anderes sein als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien?“ [40])

„Erotischer Idealismus.“

Diese Erweiterung der Liebe in ihrer Auffassung und ihrer Ausdeutung auf die Summe aller Erscheinungen ist für Wagner ebenso charakteristisch wie für die Romantiker: In diesem Sinne wird für Wagner die Liebe das höchste menschliche Bedürfnis[41]) und die höchste Kraftentwickelung[42]) des individuellen Ver-

---

[38]) z. B. bei Hölderlin. [39]) vgl. bei Nov. auch Fr. 830 und 834. [40]) W. W. IV, 279. [41]) W. W. III, 69. [42]) W. W. IV, 206.

mögens, und so steht auch für Fr. Schlegel fest, daß alles Leben aus der Liebe entspringen muß. Die Liebe wird zum romantischen Urprinzip überhaupt. Bei der Begründung des romantischen Individualitätsgedankens[43]) in Religion[44]) und Ethik[45]), Metaphysik[46]) und Ästhetik[47]), Wissenschaft und Kunst[48]) spielt dieses Prinzip der Liebe seine entscheidende Rolle. Schier hat deswegen nach einem Ausdruck von Ellen Key die Gesamtrichtung der romantischen Psyche als „erotischen Idealismus" bezeichnet[49]), und der Geist der Liebe ist es, in dem sich Wagner und die Romantik vielleicht am tiefsten berühren.

Sehnsucht ist Gefühl des Unendlichen, Ewigen, Unbegrenzten. Der Tag aber ist begrenzt, er ist die Zeit des Verstandes; die Dämmerung und die Nacht[50]) ist unendlich, unendlich wie die Liebe selbst; sie ist die Zeit der Liebe, der Phantasie, des Traumes. Der Morgen ist für Novalis naiv, wie der Abend sentimental. Und auch die Nacht ist sentimental, ist romantisch; doch nicht jene schwarze, schaurige Friedhofsnacht, wie sie der Sturm und Drang kennt; es ist die prächtige Sommernacht, wo die Sterne golden scheinen, wo die Mädchen am Fenster lauschen, wenn der Lautenklang erwacht und die Brunnen verschlafen rauschen; es ist die mondbeglänzte Zaubernacht mit ihrer wundervollen Märchenpracht und ihrer melancholischen Wanderlust. Nacht.

Auch Wagner hat ihn erlebt, diesen Schimmer und Zauber der romantischen Nacht; es ist eine Stelle von eigener Schönheit, in der Wagner einem solchen romantischen Stimmungserlebnis Dauer verliehen hat. „In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: Wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal

---

43) S. 17; 44) S. 61; 45) S. 63 ff.; 46) S. 89; 47) S. 36/7; S. 115 ff.; 48) S. 36/7. 49) vgl. Schier S. 186. 50) vgl. Joel S. 30 ff.

entklang antwortete: ich erkannte die uralte schwermütige, melodische Phrase, welcher seinerzeit auch die bekannten Verse Tassos untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht hätte." [51])

Die Musik und das Unbewußte.

Durch den tönenden Geist der Musik [52]) offenbart sich dem Romantiker in der Nacht, die tiefer als der Tag gedacht ist, die Welt des Unbewußten. Die Musik ist die Kunst des Unbewußten, des Geheimnisvollen; sie ist „die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskritter der Natur". [53]) „Die Musik greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, — und die Saiten unseres Herzens erklingen und wir verstehen ihren Klang." [54]) So der Romantiker, und Wagner? „Wie unter der römischen Universal-Zivilisation das Christentum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Zivilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: Unser Reich ist nicht von dieser Welt." [55]) So hat es mit denselben Worten auch der Romantiker Hoffmann ausgesprochen [56]) und hinzugefügt: „nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause" [57]), die „Musik ist die romantischste der Künste" [58]). Und Zacharias Werner setzt den Schlußstein: „Musik ist die höchste aller Künste." [59]) Genau so dachte es Wagner. „Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein." [60]) Und die Musik muß für

---

[51]) W. W. IX, 74. [52]) vgl. Joel S. 36 ff.; Walzel² S. 89 ff.; Huch II, 259 ff.; Istel S. 1—12; Wolzogen, „Hoffmann und Wagner", Berlin, „Deutsche Bücherei" Heft 63, S. 21 ff. [53]) Hoffm. I, 46.

[54]) Wackenroder (Minor) S. 71. [55]) W. W. IX, 120. [56]) Hoffm. I, 309. [57]) Hoffm. V, 120. [58]) Hoffm. I, 46 u. 48. [59]) Brief (1803).

[60]) W. W. V, 191.

Romantiker die höchste Kunst sein, denn sie ist die Kunst der Liebe, die Kunst der Sehnsucht.

Das Dithyrambische ist der Dialekt der Liebe und Freundschaft; die Musik ist die Kunst der Liebe: das ist die romantische Auffassung. „Die Tonkunst ist die volle, wallende Herzensliebe“[61]), heißt es bei Wagner. Musik und Liebe stehen in Wechselwirkung. Die Musik erklärt sich aus der Liebe. Alles wird für Fr. Schlegel Musik, weil alles mit den Augen der Liebe angeschaut wird, und Wagner kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe.[62]) Und die Liebe wird verständlich durch die Musik. Dürfen wir, meint Wagner, „dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir ... unter dem: ‚das ewig Weibliche zieht uns hinan‘ ... den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt und ihn den Weg der Erlösung geleitet“[63]), und Hoffmann ruft aus: „Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird?“[64]) In Tiecks bekannten Versen ist es wach und rege geworden von der Liebe, die in süßen Tönen denkt, weil Gedanken zu ferne stehen. Genau so sagt es Wagner, nur in Prosa: „Wer aber wäre imstande, die Poesie in Worte zu fassen, die einer solchen Vereinigung aller Elemente zugrunde liegen würde? Die Dichtung muß da zurückstehen, denn die Worte sind für diese Aufgabe zu schwache Organe.“[65]) Ja, „man schämt sich seiner Sprache. Zum Gesang möchte man werden und sich vereinen in einen Himmelsgesang“[66]), aber man muß sich mit Sprechen begnügen, wenn man nicht singen kann.

Musik und Liebe.

Und die Musik ist die Kunst der Sehnsucht! „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt,

Musik und Sehnsucht

---

61) W. W. III, 81. 62) W. W. IV, 264. 63) W. W. IX 125.
64) Hoffm. III, 36. 65) W. W. I, 111; vgl. auch W. W. I, 140, Z. 35/6.
66) Hölderlin (Ausgabe von Berth. Litzmann) II, 109.

die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“ [67]) Dieses Reich unaussprechlicher Sehnsucht schwebt auch Wagner vor, nur unter dem immer wiederkehrenden Bilde des Meeres; das Auge erkennt nur die Oberfläche des Meeres (der Harmonie); nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine, aller unerdenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe. „Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andere, als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schließt, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und — wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfaßt und begreift.“ [68])

„Wie holde Geister, ruft Hoffmann-Kreisler aus, haben mich deine Töne umfangen, und jeder sprach: Richte dein Haupt auf, du Gebeugter! Ziehe mit uns, ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust wie im höchsten Entzücken mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt!“ [69]) Und so berichtet es uns auch Wagner in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ von Beethoven, der Neuland suchend, sich wieder in die Musik versenkt: „Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens!“ [70]) „Das, was die Musik ausspricht,, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigsten Motivierungen, die in der ausschließlichen

---

[67]) Hoffm. I, 48. [68]) W. W. III, 83. [69]) Hoffm. I, 42.
[70]) W. W. III, 95.

Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind.“ [71])

So ist die Musik die Kunst des Unbewußten, die Kunst der Liebe, die Kunst der Sehnsucht, die Kunst der Romantik!

4. Die reale Welt und die Welt des Wunders.

Die unsterbliche Seele des proteischen romantischen Ich ist die Sehnsucht; und die Phantasie ist das Organ dieser ewigen Sehnsucht. Leichtbeschwingt weilt die Phantasie nicht gerne in den kalten Niederungen der realen Welt, sie drängt nach den blühenden Gärten der Vergangenheit oder Zukunft, des Traumes und des Wunders. Die Phantasie ist als Distanzorgan das Lieblingsorgan des Romantikers. Das größte Gut besteht für Novalis in der Einbildungskraft[1]); „die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann und so sehr schon in unsrer Willkür steht. Wenn die äußren Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen, so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und die Berührung äußrer Reize gebunden.“[2]) Wagner definiert die Phantasie als „die Tätigkeit des Gehirns“, welche „die ihm zugeführten, nun von ihrer Naturwirklichkeit losgelösten Erscheinungen zu den umfassendsten neuen Bildern zu gestalten“[3]) vermag. Im Grunde genommen die gleiche Auffassung; und auch bei ihm spielt die Phantasie eine wichtige Rolle. „Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren.“[4]) „Im Verstande spiegeln sich die Erscheinungen als das, was sie wirklich sind; diese abgespielte Wirklichkeit ist aber eben nur eine gedachte: um diese gedachte Wirklichkeit mitzuteilen, muß er sie dem Gefühle in einem ähnlichen Bilde darstellen, als wie das Gefühl sie ihm ursprünglich zugeführt hat, und dies Bild ist das Werk der Phantasie“[5]), daher auch die Bedeutung der Phantasie für das poetische Wunder.[6]) Die Phantasie.

---

[71]) W. W. I, 148.

[1]) Nov. Fr. 535. [2]) Nov. Fr. 537. [3]) W. W. IV, 30. [4]) W. W. IV, 81. [5]) a. a. O. [6]) a. a. O.; vgl. diese Arbeit S. 49.

Romantische Geschichtsauffassung.

Die Phantasie kennt keine Gegenwart, und die Romantiker sind keine Gegenwartsmenschen; die Phantasie schaut nur Vergangenheit und Zukunft. Rückwärtsschauende Propheten sind die Romantiker, daher auch ihr starker historischer Sinn, der sich (noch bedingt durch andere Gründe) mit Vorliebe in das Mittelalter versenkt. Und nun hören wir Wagner. Er ist in Paris und sehnt sich nach der Heimat, aber „diese Heimat konnte in ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit mein Verlangen auf keine Weise befriedigen, und ich fühlte, daß meinem Triebe ein tieferer Drang zugrunde lag, der in einer anderen Sehnsucht seine Nahrung haben mußte als eben nur im Verlangen nach der modernen Heimat. Wie um ihn zu ergründen, versenkte ich mich in das urheimische Element, das uns aus den Dichtungen einer Vergangenheit entgegentritt, die uns um so wärmer und anziehender berührt, als die Gegenwart uns mit feindseliger Kälte von sich abstößt. Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann.“ [7]) Man könnte diese Stelle als Motto über die ganze romantische Geschichtsauffassung und romantische Geschichtsschreibung setzen, so charakteristisch ist sie! Ein Vertreter der deutschen Romantik hätte sie nicht glücklicher formulieren können.

Bedeutung des Traumes.

Man hat das Märchen aus dem Traum abzuleiten gesucht [8]); jedenfalls haben wir im Traum die ursprünglichste Betätigung der menschlichen Phantasie und den primärsten Ausdruck für eine imaginäre Wirklichkeit. In der romantischen Dichtung spielt der Traum und das Traumleben eine wichtige Rolle. „Die Träume haben sehr viel zur Kultur und Bildung der Menschheit beigetragen; daher mit Recht das ehemalige große Ansehn der Träume,“ [9]) meint Novalis, und wir träumen ja alle, so ist auch Pflicht des Menschen, am Bruder nicht nur sein Leben, sondern auch seine Träume zu dulden. Schubert

---

[7]) W. W. IV, 311. [8]) vgl. Ludwig Laistner, „Die Rätsel der Sphinx“, 1889. [9]) Nov. Fr. 638.

glaubt im Traume Erkenntnisse zu gewinnen, die dem wachen Zustande unmöglich sind, und legt 1814 seine Gedanken in einer merkwürdigen Schrift nieder: „Symbolik der Träume."

Auch bei Wagner spielt das Traumleben eine wichtige Rolle, die schon in der Persönlichkeit des Künstlers begründet liegt. Wir meinen hier die Erscheinung des Traumschaffens, wie es so trefflich auch von Hoffmann in seinem „Ritter Gluck" geschildert wird.[10]) Dieses Weiterarbeiten des Geistes im Schlaf und Traum ist für Wagners Psyche recht charakteristisch. Oftmals sprang er im Augenblicke des Erwachens auf und schrieb Bilder, Töne, Worte, wie sie ihm noch in der Erinnerung schwebten, eilig nieder. So rät Wagner auch in einer späteren Schrift dem dramatischen Komponisten: „[Der Musiker] stelle [die Person] sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt — was er sich aber gefallen lassen muß; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes . . ., so daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen „Einfall" gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches ‚Motiv'." [11]) Ebenso berichtet es uns Hoffmann an einem ähnlichen Beispiel: „Gleich elektrischen Schlägen traf mich . . . die Erzählung, wie der Knabe Rousseau von dem mächtigen Geist seiner innern Musik getrieben, sonst aber ohne alle Kenntnis der Harmonik, des Kontrapunktes, aller praktischen Hilfsmittel, sich entschließt, eine Oper zu komponieren; wie er die Vorhänge des Zimmers herabläßt, wie er sich aufs Bett wirft, um sich ganz der Inspiration seiner Einbildungskraft hinzugeben; wie ihm nun sein Werk aufgeht, gleich einem herrlichen Traum!" [12]) So berichtet es uns Hoffmann, und so erlebte es Wagner, und so zeigt er es uns auch an Walther Stolzing. Walthers Preislied ist ein Traum- Traumschaffen.

---

[10]) Hoffm. I, 27. [11]) W. W. X, 172/3.

[12]) Hoffm. IX, 98 (Kater Murr).

erlebnis, eine Beschreibung und Deutung seines Morgentraumes.

„Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
Daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgetan:
All' Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei." [13])

Die Wahn-[traum]theorie.

Eine besondere Art des Träumens ist für Wagner der Wahn, es ist jenes Träumen, das den romantischen Menschen zeit seines Lebens im wachen Zustande beherrscht und bestimmt. Diesen Wahn, dieses Träumen auszulegen, ist Aufgabe des Künstlers. So kann auch Wagner (schon etwas sehr mystisch-romantisch) von der Musik sagen: sie sei die „Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt"[14]), und noch genauer handelt darüber eine andere Stelle seiner Schriften: „Das Werk der edelsten Kunst wird von [den Menschen] gern zugelassen werden, um, an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, ihm die Wirklichkeit wohltätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren." [15]) Diese hier von Wagner entwickelte Wahn(traum)auffassung erinnert im gedanklichen Aufbau an ein Wort Hardenbergs, daß wir dem Aufwachen nahe sind, wenn wir träumen, daß wir träumen[16]); beeinflußt ist sie von Schopenhauer. Uns interessiert sie vor allem als eine Äußerung echt romantischen Geistes!

Vision.

Traumleben und visionäres Sehen sind sich ähnlich. In poetischer Stärke gesteigert, haben wir ein Beispiel dieses geistigen Schauens zu Schluß des „Tannhäuser". Tannhäuser

---

[13]) W. W. VII, 235. [14]) W. W. IX, 108. [15]) W. W. VIII, 29.
[16]) Nov. Fr. 642.

ist von seiner Romfahrt ohne Absolution zurückgekehrt; er erzählt am Fuße der Wartburg Wolfram seine Schicksale. Da tauchen plötzlich vor seinem Blick in leibhaftiger Stärke Venus und ihr Hofgesinde auf, und wirklich hat hier Wagner (echt romantisch und mit großem künstlerischen Geschick) reale und imaginäre Welt gleichzeitig auf die Bühne gebracht.

Das poetische Wunder.

Mit diesem Beispiel gleiten wir hinüber in die Welt des Wunders.[17]) Wagner unterscheidet scharf zwischen poetischem und religiösem Wunder. Das religiöse Wunder hebt die Natur der Dinge auf, das poetische aber ist das Mittel, dessen sich der Verstand bedient, um eine Erscheinung dem Gefühle begreiflich zu machen[18]), und erscheint so als notwendiges Mittel für das künstlerische Schaffen. Und diese romantische Auffassung ist von Wagner vertreten worden im Hinblick auf das Musikdrama.

Musik u. Wunder.

Wir wissen ja schon: die Musik ist für den Romantiker die Kunst der Liebe und Sehnsucht, die Kunst des Gefühls und der Phantasie, die Kunst der Magie; sie führt uns auch in das Reich des Wunders. „Ist nicht die Musik, fragt Hoffmann, die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen und ein höheres, intensives Leben erwecken?“[19]) Wagner weiß es ebenso. „So muß uns die Symphonie geradewegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisierende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.“[20])

Das Wunder im Musikdrama.

Wenn nun die Musik uns hinwegweist aus dieser realen Welt in die Welt des Wunders, wenn die Musiker nach der

---

[17]) vgl. Karl Heckel, „Das Wunder bei Wagner“ (Frankenstein, Rich.-Wagner-Jahrbuch IV, 1912, S. 44 ff. [18]) W. W. IV, 81 ff.

[19]) Hoffm. V, 120. [20]) W. W. VII, 110.

romantischen Auffassung Hoffmanns und Wagners sagen können: „Unser Reich ist nicht von dieser Welt"[21]), so sind auch die Forderungen gegenüber der Realität und der Motivierung im Musikdrama andere als im Wortdrama; das Wunder ist nach romantischer Auffassung ein notwendiger Bestandteil des Musikdramas. „Was [unsere großen Dichter] hier so stark ergreifen mußte, war, daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen."[22]) So hat es auch Hoffmann gemeint, wenn er ausdrücklich auf die Wunderoper hinweist.[23]) In echt romantischem Geist führt es schon Schiller aus: „In der Oper erläßt man wirklich jene servile Nachahmung ... [sie] stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis"[24]), und Guido Adler führt in seiner Schrift den Jesuiten Stefano Arteaga an, der bereits 1783 das Wunder als das Wesen des Musikdramas bezeichnet.[25])

Raum und Zeit. Ein besonders charakteristisches Zeichen für die Welt des Wunders ist ihr freies Schalten und Walten mit Raum und Zeit. „Zeit ist innerer Raum — Raum ist äußere Zeit (Synthesis derselben)"[26]), heißt es bei Novalis, und bei Wagner erinnern wir uns an jene romantische Wandeldekoration im ersten Akt des „Parsifal":

Parsifal: Ich schreite kaum, — doch wähn' ich mich schon weit.
Gurnemanz: Du siehst, mein Sohn,
Zum Raum wird hier die Zeit.[27])

Bergmannsleben. Der Reiz des Wunderbaren ist es auch, den der Romantiker im Innern der Erde erblickt, im Bergmannsleben, in der Halle des Bergkönigs. „Sein Schloß ist alt und wunderbar, es sank

[21]) W. W. IX, 120; Hoffm. I, 309. [22]) W. W. IX, 138.
[23]) vgl. vor allem Hoffmann, „Der Dichter und der Komponist", V, 114 ff. [24]) Schiller an Goethe (29. XII. 1797). [25]) Guido Adler a. a. O. [26]) Nov. Fr. 236. [27]) W. W. X, 339.

herab aus tiefen Meeren"[28]), singt Novalis und widmet diesem wunderbaren Leben der Bergleute in seinem Roman längere Ausführungen. Auch E. T. A. Hoffmann schildert in seiner Novelle „Die Bergwerke zu Falun" das Bergmannsleben; dieser selbe Sagenstoff wurde auch von andern Romantikern benutzt, und in seinem gleichnamigen Entwurf folgt Wagner meist der Handlung seines Vorbildes. Wenn es bei ihm heißt, „vom Chore der Bergleute unterstützt, preist er das Bergmannsleben"[29]), so erinnern wir uns an die beiden Bergmannslieder Hardenbergs. Einer der Pariser Aufsätze Wagners, „Der Virtuos und der Künstler", der also ungefähr in die gleiche Zeit fällt wie der Entwurf der „Bergwerke zu Falun", hebt mit einer alten Bergmannssage an, daß irgendwo ein unschätzbares Juwel im tiefen Berge begraben liege, und daß nur wenige begünstigte Sterbliche den Glanz dieses Juwels zu schauen vermögen und sich dann aufmachen, den Stein zu heben. „Doch vergeblich all ihre Mühe: sie konnten die träge Masse nicht erschüttern, die den Wunderstein barg."[30]) Da machten sich auch auf ein armer Bergmann aus Salzburg (Mozart) und etwas später ein Bonner Bergmann vom Siebengebirge (Beethoven); sie drangen zu dem Steine vor, aber man sah sie nimmer wieder. „So endete, wie alle Bergmannssagen, auch diese mit der Verschüttung."[31])

Seinen Hauptplatz findet dieses Wunderbare im Märchen. „Die einzig wahrhaft naturgemäße Dichtungsart für die Romantik, sagt Hettner, ist daher das Märchen"[32]), und hat Recht damit. „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an"[33]), meint Novalis und führt diesen Gedanken dann noch weiter aus.[34]) Die Romantiker haben dem deutschen Volke eigentlich erst wieder das Märchen geschenkt. Märchen in poetischer und prosaischer Form sind immer wieder verwertet worden von Tieck, Brentano, Fouqué usw.[35]) Der liebenswürdige

Romantik und Märchen.

---

[28]) Nov. I, 98 und II, 107. [29]) W. W.[1] XI, 126. [30]) W. W. I, 167.
[31]) W. W. I, 168. [32]) Hettner, S. 62; vgl. auch Huch I, 322 ff.
[33]) Nov. Fr. 1257. [34]) Nov. Fr. 1258, 1259.

Märchendramatiker Gozzi verdankt sein Bekanntwerden den Romantikern, und dem Geiste der Romantik haben wir es auch zu danken, wenn 1812 die „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm erschienen.

Wagner und das Märchen.

Wohl auf wenige Künstler hat neben dem verwandten Mythos das Märchen einen solchen Eindruck gemacht wie auf Wagner; er besaß jenen feinen Sinn für die leisen Märchentöne, von denen Naturstimmungen bisweilen durchzittert sind. „Einen wunderbar wehmütigen Eindruck macht mir es, schreibt der Meister einmal aus Venedig an Mathilde Wesendonk, wenn ich bei sehr hellem Wetter vom öffentlichen Garten aus die Tiroler Alpenkette in fernem Hinzuge gewahre. Da kommt mir oft eine Jugendsehnsucht an, die mich nach dem Berggipfel zieht, auf dem das Märchen das strahlende Königsschloß, mit der schönen Fürstin darin, erbaute. Es ist der Fels, auf dem Siegfried die Brünhilde schlafend fand."[36]) Zwei Umstände waren es, die Wagner zum Märchen hinzogen; einmal die enge Beziehung des Märchens zum Volkstümlichen und dann die Welt des Wunderbaren, und auf diese beiden Gründe, die auch für die Romantiker maßgebend gewesen sind, hat Wagner selbst in einer Bemerkung über Webers „Freischütz" hingewiesen[37]): „Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe brachten; das seelenvolle, einfache Lied des Deutschen lag zugrunde, so daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemütsleben der deutschen Nation auf das charakteristischeste besingt."

Märchenhaftes ist in Richard Wagners Kunst überall zu spüren. Schon der Text seines Jugendstückes „Die Feen" (1834) ist dem Gozzischen Märchenstück „La Donna serpente" entnommen, und eine Märchenerzählung aus „Tausend-und-eine-Nacht" liegt Wagners Winter 1837 in Königsberg-Riga gedichtetem Stücke: „Männerlist größer als Frauenlist oder die

---

[35]) vgl. Richard Benz, „Märchendichtung der Romantiker", Gotha 1908. [36]) An M. W. S. 101. [37]) W. W. I, 164.

glückliche Bärenfamilie, Märchenoper in zwei Akten" zugrunde. Eine besondere Vorliebe bewies Wagner auch für den Wiener Dramatiker Raimund, eine „der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiet der öffentlichen Kunst"[38]), dessen Zauberspiele sich, wie Wagner meint, „bis in das Gebiet einer wahrhaft sinnigen theatralischen Poesie erheben".[39]) Reich an Märchenzügen sind die Werke Wagners; ein leiser Zug des Märchenhaften geht durch den Geist fast aller Wagnerschen Dramen.[40]) An Zauber und Wunder der verschiedensten Art wird geglaubt. Da treten die bekannten Märchentiere auf: der Drache, der Bär, die sprechenden Waldvögel, der Schwan, die Taube; die Linde, den alten Märchenbaum, und den Märchenzauber des deutschen Waldes treffen wir an; Wassernixen, Schwanenjungfrauen und Gnomen treiben ihr Wesen.

Märchenhaftes und Wunderbares bildet so für den Romantiker einen homogenen Bestandteil des Musikdramas, das wir naiven Glaubens hinzunehmen haben, und deshalb verbietet auch die romantische Atmosphäre des Wagnerschen Kunstwerkes eine symbolische oder jede andere rationalistische Ausdeutung; der Romantiker hat eben eine andere Auffassung vom Verhältnis zwischen realer Welt und Welt des Wunders.

---

[38]) W. W. VII, 295. [39]) W. W. IX, 186. [40]) vgl. Hans von Wolzogen, „Märchenzüge im Ring", Bayr. Blätter 24, S. 227 ff.

Anhang.

---

1. Häufige Abkürzungen.

W. W. = Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, in 10 Bänden, herausg. von Wolfgang Golther. Berlin 1914. (Goldene Klassiker-Bibliothek.) Seitenzahl mit der 2. bis 6. Aufl. der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe übereinstimmend.

W. W.[1] = Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, in 12 Bänden. Volksausgabe. 6. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. Benutzt für Band XI und XII.

An L. = Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2 Bände. Leipzig 1887.

An M. W. = Wagners Briefe an Mathilde Wesendonk. Berlin 1904.

An U. F. H. = Wagners Briefe an Uhlig, Fischer und Ferdinand Heine. Leipzig 1888.

An R. = Wagners Briefe an Röckel. Leipzig 1894.

M. L. = Richard Wagner, „Mein Leben". 3 Bände. München 1911.

Minor = Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, herausg. von Jakob Minor. 1882. 2 Bände.

Luc. = Friedrich Schlegel, „Lucinde". (Reclam Nr. 320.)

Nov. = Novalis, Werke, herausg. von H. Friedemann. (Goldene Klassiker-Bibliothek.) In dieser Ausgabe sind die Fragmente sehr praktisch nach Gebieten geordnet.

Hoffm. = E. T. A. Hoffmann, Werke, herausg. von Georg Ellinger. 15 Bände. Berlin 1913.

Lovell = Tieck, „William Lovell". Berlin [2]1813.

Hettner = Hermann Hettner, „Die romantische Schule in ihrem Zusammenhang mit Goethe und Schiller". Braunschweig 1850.

Dilthey = Wilhelm Dilthey, „Das Leben Schleiermachers". Berlin 1870.

Haym = Rudolf Haym, „Die romantische Schule". Berlin 1870.

Huch I = Ric. Huch, „Blütezeit der Romantik". [3]1905.

Huch II = Ric. Huch, „Ausbreitung und Verfall der Romantik". 1902.

Joach. = M. Joachimi, „Die Weltanschauung der deutschen Romantik". Jena 1905.

Joel = Karl Joel, „Nietzsche und die Romantik“. Jena 1905.
Walzel [1] = „Deutsche Romantik“. 1. Aufl. 1908.
Walzel $^{2}/_{3}$ = „Deutsche Romantik“. 2./3. Aufl. 1912.
Schier = Alfred Schier, „Die Liebe in der Frühromantik“. Marburg 1913. (= Ernst Elster, „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, Nr. 20.)
Enders = Carl Enders, „Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens“. Leipzig 1913.

2. Literatur über Wagner und die Romantik.

Richard Batka, „Richard Wagner und die deutsche Romantik“. Bayreuther Bl. 14, S. 182 ff. 1891.
Anna Ettlinger, „Die Beziehungen der romantischen Schule zu Richard Wagner“. Kürschner, Wagner-Jahrbuch. Erster (einziger) Band. 1886. S. 112 ff.
Guido Adler, „Richard Wagner als Romantiker“. Allgemeine Musik-Zeitung, XXXII, 11 (1905).
Guido Adler, „Wagner als Künstler der Renaissance und als Romantiker“. „Die Musik“, Jahrg. 13, S. 227 ff.
F. Alafberg, „Richard Wagner der Romantiker“. Vossische Zeitung 1909, Nr. 40, **Beilage.**
Hedwig Guggenheimer, „Novalis' Hymnen an die Nacht und Richard Wagners Tristan und Isolde“. N. Musik-Ztg. XXVI, 19 (1905).
Hedwig Guggenheimer, „E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner“. Frankenstein, Richard-Wagner-Jahrbuch II, S. 165 ff. (1907).
Hans von Wolzogen, „Hoffmann, der deutsche Geisterseher“. Bayreuther Bl. 16, S. 11 ff., 17, S. 62 ff., 18, S. 11 ff.
Hans von Wolzogen, „Hoffmann und Wagner, Harmonien und Parallellen“. Berlin, „Deutsche Bücherei“ Heft 63.
Arthur Prüfer, „Novalis' Hymnen an die Nacht in ihren Beziehungen zu Wagners Tristan und Isolde“. Frankenstein, Rich.-Wagner-Jahrbuch I, S. 290 ff. (1906).
F. Naumann, „Die Romantik des Parsifal“. „Zeit“, B 1 [2] S. 689 ff.
L. F. Leonhardt, „Richard Wagner und Friedrich Schlegel“. Hamburg. Korrespond. 1907, Nr. 437 (29. VIII. 1907).
Alexander von Gleichen-Rußwurm, „Novalis, Wagner und Maeterlink“. Beilage des Hamburg. Korrespond. 1907, Nr. 3.

Wolfgang Golther, „Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der Neuzeit". Leipzig 1907.

Wolgang Golther, „Zur Entstehung von Wagners Tristan und Isolde". „Die Musik", 6. Wagnerheft.

Oskar Walzel, „Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit". München 1913.

Fr. Panzer, „Richard Wagner und Fouqué". Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes, 1907, S. 157 ff.

Fr. Panzer, „Richard Wagners Tannhäuser, sein Aufbau und seine Quellen". „Die Musik" 7, 4 S. 11 ff. (1907/8).

Max Koch, Kürschners deutsche Nat.-Literatur Bd. 146, I, S. XXXIII ff. und XLVI ff.

Franz Muncker, „Die Gralssage bei einigen Dichtern der neueren deutschen Literatur". Sitzungsberichte der Münchener Akademie. 1902, S. 325—382.

Edgar Istel, „Die Blütezeit der musikalischen Romantik". Leipzig 1909.

Edgar Istel, „Das Kunstwerk Richard Wagners". Leipzig 1910.

Martin Ehrenhaus, „Die Bedeutung der deutschen Romantik für das moderne Musikdrama". „Die Musik", 45, S. 259.

Martin Ehrenhaus, „Die Operndichtung der deutschen Romantik". Breslau 1911. (= Breslauer Beiträge, herausg. von Koch und Sarrazin, Heft 29).

Carl Fr. Glasenapp, „Der Oheim Richard Wagners". Bayreuther Bl. 8, S. 197 ff. (vgl. dazu ferner Koch I, 90 ff., Georg Ellinger, Einleitung zu E. T. A. Hoffmanns Werken I, S. LXIII; Goedeke, Grundriß 6, S. 455 ff.).

Daneben vergleiche die meisten Wagner-Biographien und Wagner-Monographien (z. B. Henry Lichtenberger, „R. Wagner, poéte et penseur". [5]1911, S. 504 ff.).